



**Maria Francisca da Silva e Sousa**  
Licenciada em Conservação e Restauro

## **Relatório de atividade profissional**

Nos termos do Despacho 20/2010 para obtenção do Grau de Mestre em Conservação e Restauro por Licenciados "Pré-Bolonha"

Orientadora: Joana Lia Ferreira, Professora Auxiliar, DCR,  
FCT/UNL



FACULDADE DE  
CIÊNCIAS E TECNOLOGIA  
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

**setembro de 2018**



Relatório de atividade profissional  
Nos termos do Despacho 20/2010 para obtenção do  
Grau de Mestre em Conservação e Restauro por Licenciados "Pré-Bolonha"

Direitos de cópia de Maria Francisca da Silva e Sousa, Faculdade de Ciências e Tecnologia  
e Universidade Nova de Lisboa

A Faculdade de Ciências e Tecnologia e a Universidade Nova de Lisboa têm o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicar esta dissertação através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, e de a divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

Exceptua-se:  
Relatório 2: Anexo II, cujos direitos pertencem à Fundação Centro Cultural de Belém.





### Agradecimentos

Mãe e Bicas  
Joana Lia Ferreira  
David Rato  
Ricardo Gonçalves

Ana Mafalda Barbosa

## RESUMO

O presente relatório tem como referência as condições do programa Para ser Mestre da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade NOVA de Lisboa (FCT-UNL NOVA) com fim na obtenção de grau Mestre para licenciados pré-Bolonha. Apresenta-se o referido na forma de relatório de atividade profissional da autora, desde o termo da Licenciatura em 2007 até ao presente.

Tendo colaborado como Conservadora na Ellipse Foundation - Contemporary Art Collection entre 2007 e 2011, desempenha atualmente funções de *Registrar* no Museu Coleção Berardo, onde ingressou em 2011.

O relatório foca-se, assim, na apresentação sumária das atividades desempenhadas, por ordem cronológica, focando aspetos relevantes para atestar as competências na área descrita, nomeando especificidades e diversidade de paradigmas na conservação de arte contemporânea. A par do referido, pretende-se apresentar uma reflexão acerca dos conhecimentos adquiridos em âmbito académico e sua aplicação na profissão desempenhada, bem como dos conhecimentos adquiridos profissionalmente que tenham inflectido posteriores pesquisas de teor formativo e/ou académico.

Termos chave: Conservação e Restauro, Gestão de Coleções, Conservação Preventiva, Conservação de Arte Contemporânea



## ABSTRACT

The current report follows the program Para Ser Mestre from the Faculty of Sciences and Technology of the NOVA University of Lisbon (FCT-UNL NOVA), as a reference to obtain the Masters degree for Graduates with pre-Bologna curriculum. The aforementioned is presented as the author's professional activity description, since the completion of the degree in 2007 until present.

Having worked as a Conservator in the Ellipse Foundation - Contemporary Art Collection between 2007 and 2011, the author now performs the role of Registrar in Museu Coleção Berardo, starting in 2011.

The report is therefore focused on the summary presentation of the performed professional activities, in chronological order, focusing on activities that may be considered relevant to attest competences in the described area, naming specificities and paradigms diversity in contemporary art conservation. Herewith, it is intended to present a reflexion about the acquired knowledge in the academic scope and their application in the profession, as well as the acquired professional knowledge that have inflected further training and/or academic research.

Keywords: Conservation and Restoration, Collection Management, Preventive Conservation, Contemporary Art Conservation

**ÍNDICE**

RESUMO	VII
ABSTRACT	IX
ABREVIATURAS	XII
1 - SUMÁRIO DA CARREIRA PROFISSIONAL	1
2 - ESTÁGIO	2
3 - PERCURSO PROFISSIONAL	3
3.1. - Gestão e Conservação de Coleções	3
3.2. - Conservadora - Ellipse Foundation	6
3.2.1 - Avaliação de conservação	7
3.2.2 - Registo	8
3.2.3 - Conservação preventiva	10
3.2.4 - Conservação e restauro	14
3.2.5 - Influências da crise institucional	14
3.3 - <i>Registrar</i> - Museu Coleção Berardo	15
3.3.1 - Registo	16
3.3.2 - Conservação preventiva	19
3.3.3 - Conservação e restauro	20
3.3.4 - Exposições temporárias	22
3.4 - Formação profissional adicional	23
4 - ATIVIDADES DE MAIOR RESPONSABILIDADE E INOVAÇÃO	24
4.1 - Ellipse Foundation	25
4.1.1 - Conservação de Instalações	25
4.1.2 - Reprodução de provas fotográficas	26
4.2 - Museu Coleção Berardo	27
4.2.1 - Controlo de pragas	27
4.2.2 - Segurança das obras de arte em exposição	28
4.3 - Conservação de Novos Media	29
5 - CONCLUSÃO - ANÁLISE CRÍTICA DO PERCURSO PROFISSIONAL	32
6 - ADEQUAÇÃO DA EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL AO GRAU DE MESTRE	34
BIBLIOGRAFIA	36
ANEXO I - Ellipse Foundation	41

ANEXO II - Museu Coleção Berardo	49
ANEXO III - Abstract da comunicação em digital cultural heritage: FUTURE VISIONS	58

## Abreviaturas

AVAC Aquecimento, Ventilação e Ar Condicionado

BPP Banco Privado Português

CAV Centro de Artes Visuais, Coimbra

CCB Centro Cultural de Belém

CCC Fundação D. Luís - Centro Cultural de Cascais

*CCI Canadian Conservation Institute*

CEMES Centro de Estudos Multidisciplinares Ernesto de Sousa

CIP Controlo Integrado de Pragas

DGPC Direção Geral do Património Cultural

EF Ellipse Foundation - Contemporary Art Collection

FBAUL Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

FCT NOVA Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa

*GCI Getty Conservation Institute*

*HEPA High Efficiency Particulate Air*

HR Humidade Relativa

*ICCROM International Center for the Study of Conservation and Restoration of Cultural Property*

IMC Instituto dos Museus e da Conservação

*ISO International Organization for Standardization*

MCB Fundação de Arte Moderna e Contemporânea - Coleção Berardo

MNAC Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado

*PEL Preservation Equipment*

P(nBA) Poliacrilato de n-butila

PS Poliestireno

LDPE Polietileno de baixa densidade

LCD display de cristal líquido

LED Diodo emissor de luz

PVC Policloreto de vinilo

T Temperatura

UCP Universidade Católica Portuguesa

*UNESCO United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*

UV Ultravioleta





## 1. SUMÁRIO DA CARREIRA PROFISSIONAL

Entre 2006 e 2007, a autora estagiou no Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, no âmbito do estágio curricular da Licenciatura em Conservação e Restauro. O trabalho desenvolvido no estágio focou a Conservação Preventiva aplicada à instituição supra-citada e a conservação e restauro de uma obra de arte contemporânea da coleção da mesma instituição.

Findo o período de estágio e concluída a Licenciatura, a autora deu início ao seu primeiro posto de trabalho como Conservadora na Ellipse Foundation - Contemporary Art Collection (EF) em Alcoitão, Cascais, onde permaneceu até 2011. Nessas funções, maioritariamente focadas na gestão e conservação da coleção, deu seguimento aos planos de gestão de coleção e de conservação preventiva implementados previamente, fazendo ajustes sempre que necessário. A maior proporção do seu trabalho concerniu: 1 - manutenção dos objetos de arte em depósito, incluindo gestão e melhoramento do seu acondicionamento, 2 - acompanhamento de montagem de exposições e transportes, 3 - verificação dos métodos de embalagem, gestão e contratação externa dos trabalhos de conservação e restauro, 4 - escolha e manutenção do software de gestão do inventário, 5 - inserção dos dados de toda a coleção no sistema escolhido e sua manutenção, 6 - monitorização dos dados ambientais do sistema de AVAC<sup>1</sup>.

No ano de 2009 deu início a uma colaboração pontual com a Coleção Teixeira de Freitas em que procedeu a uma inspeção de conservação e implementação de procedimentos de conservação preventiva.

Foi professora convidada no Mestrado em Arte Contemporânea da UCP, para a disciplina semestral 'Princípios de Conservação de Arte Contemporânea', em 2010.

Em 2011 passou a ocupar funções de *registrar* no Museu Coleção Berardo (MCB), onde continua presentemente. O trabalho que desenvolve centra-se em gestão e conservação da coleção, nomeadamente em 1 - supervisão de todas as operações com obras de arte que participam do departamento de exposições e conservação, incluindo acondicionamento em reserva, movimentação e documentação da coleção e de obras em empréstimo, 2 - supervisão da organização e manutenção do programa de inventário, 3 - orçamentação e coordenação de despesas para construção de caixas, transportes, processos alfandegários, seguros, conservação e outros custos associados às exposições permanentes e temporárias, 4 - monitorização de parâmetros de conservação de acordo com padrões museológicos, 5 - serviço de courier, 6 - monitorização do sistema de controlo ambiental, 7 - coordenação e avaliação de estágios nos departamentos de conservação e documentação da coleção.

---

<sup>1</sup> Aquecimento, Ventilação e Ar Condicionado.

Além de ter dado formação a técnicos de instituições culturais não especializados, foi também convidada para leccionar um seminário na Licenciatura em Conservação e Restauro na FCT-UNL NOVA denominada 'Gestão da Coleção Berardo', desde 2017.

No ano de 2017 participou no simpósio *digital cultural heritage: FUTURE VISIONS* com a comunicação 'Conservation Challenges of Contemporary Art: Preservation issues in the digital era'.

Presentemente, trabalha ainda como conservadora freelance em duas coleções privadas e é Associada do Centro de Estudos Multidisciplinares Ernesto de Sousa (CEMES).

## 2. ESTÁGIO

No âmbito do estágio curricular compreendido pelo último ano da Licenciatura em Conservação e Restauro, a autora desenvolveu trabalho correspondente a um ano letivo (2006/2007) no Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado (MNAC), onde aplicou e desenvolveu os seus conhecimentos de conservação preventiva, na primeira metade do período mencionado, e procedeu a uma intervenção de conservação e restauro numa obra da coleção do referido museu. A orientadora do estágio foi a Doutora Maria Jesús Ávila - conservadora do MNAC, e os co-orientadores foram a Professora Doutora Filomena Macedo e o Dr. Stefan Schäffer, ambos docentes na FCT-UNL NOVA, para as áreas de conservação preventiva e de conservação e restauro de arte contemporânea, respetivamente.

A proposta de trabalho a desenvolver concerniu a introdução de uma análise de riscos (1, 2) através de uma inspeção de conservação preventiva com o intuito de identificar os agentes de deterioração presentes no edifício do museu, com maior foco no espaço de reserva de obras de arte, com consequente proposta de monitorização. O plano posto em prática teve como base a *Preservation Framework* do *Canadian Conservation Institute* (CCI) e os seus 10 agentes de deterioração (3).

Num primeiro momento foi estabelecido o contexto para o desenvolvimento deste trabalho, referindo a relevância da coleção e da instituição, nomeadamente o facto de se tratar do Museu Nacional de Arte Contemporânea, bem como das necessidades de uma investigação mais aprofundada de situações reportadas pela orientadora, que careciam de base científica. O objetivo da primeira parte do trabalho seria justamente o de fornecer prova concreta à tutela (DGPC) da instituição referida da necessidade de alterações e melhorias nas áreas e métodos de acondicionamento das obras de arte, atentando aos critérios particulares da realidade financeira que tal tutela encerrava. Neste contexto, foi recolhida a informação relevante para determinar aspectos de localização geográfica, aspectos relativos ao local, configuração e construção do edifício, historial de alterações, bem como aspectos administrativos responsáveis pela organização dos espaços e disposição da cole-

ção. Foi efetuada uma inspeção de conservação ao espaço de reserva, analisando a presença de cada risco no local, partindo do objeto arquitetónico, que inclui aspectos estruturais, logísticos, materiais e de organização espacial, passando pela relação entre os espaços, quer a nível físico quer a nível da orgânica da instituição e seu funcionamento, pela climatização e terminando nos sistemas de acondicionamento e estado de conservação de um grupo de obras de arte contemporânea. A inspeção teve em conta três tipos de ocorrência de risco: raro, comum e cumulativo, tendo resultado numa compilação de riscos pelos seguintes separadores:

- Evitar;
- Bloquear;
- Detetar;
- Responder;
- Recuperar.

A segunda fase do estágio desenvolveu-se em torno da intervenção de conservação na obra 'Sem Título', 1969, de Helena Almeida, parte do acervo do MNAC. A obra é construída por diversos elementos: uma moldura de madeira pintada da qual se verte um rolo de tela com 385 cm de comprimento, pintada com tinta acrílica branca; um rolo com enchimento de espuma de poliuretano tipo éster; dez tubos de viscosidade pintados com tintas acrílicas em vermelho, azul e amarelo, e enchidos com serradura, costurados na extremidade inferior do rolo, que terminam em 50 fios de PVC nas mesmas cores.

A fase de diagnóstico de estado de conservação seguiu-se à caracterização das técnicas e materiais utilizados pela artista. Dada a natureza da obra composta por técnicas variadas, procedeu-se à verificação dos aglutinantes, pigmentos, corantes e cargas das tintas, e, também, à identificação dos têxteis, materiais de enchimento e elementos plásticos. A intervenção de conservação versou a consolidação de rupturas nos têxteis e o preenchimento e consolidação de lacunas nas tintas de base acrílica (PnBA). Foi ainda desenvolvido um sistema de imobilização e uma caixa de acondicionamento e transporte.

### 3. PERCURSO PROFISSIONAL

#### 3.1. Gestão e Conservação de Coleções

O presente capítulo servirá de contextualização teórica para os dois cargos desempenhados (na EF e no MCB) a descrever nos capítulos seguintes. Determinar-se-ão de seguida as linhas comuns de atuação e principais áreas de conhecimento aplicado e desenvolvido, vastamente comuns a ambos.

A gestão de coleções é um tema chave na gestão museológica (ou de instituições equiparadas), garantindo o desenvolvimento, a organização e a preservação dos acervos a

que concerne. Não obstante a diferença dos tipos de coleção abrangidas pela museologia, estas partilham abordagens sistemáticas que possibilitam uma linguagem comum e aplicação prática com base em standards internacionais que versam a preservação do património cultural (4).

A gestão da coleção define o conjunto de métodos legais, éticos, técnicos e práticos através dos quais as coleções são constituídas, organizadas, pesquisadas, interpretadas e preservadas. Respeita, portanto, à preservação a longo prazo dos espólios, bem como à sua utilização, registo documental e observação da missão das instituições que detêm a sua guarda. Para que o referido seja efetuado com sucesso, não podem desprezar-se questões orçamentais e os recursos humanos e técnicos disponíveis, devendo os métodos ser fáceis de implementar e de aplicar quotidianamente. Os três tópicos essenciais cuja inter-relação determina um bom plano de gestão são: Registo, Preservação e Acesso (5) e este plano deve constar dum documento escrito e acessível a todo o staff e disponível publicamente.

Deste deverão constar:

- 1 - A missão do museu<sup>2</sup> e da sua coleção;
- 2 - A política de aquisições e alienações;
- 3 - A política de empréstimos;
- 4 - A conservação das coleções;
- 5 - O acesso às coleções;
- 6 - Seguros;
- 7 - Registo inventarial e sua manutenção (6).

O Registo, enquanto passo determinante na Gestão de Coleções, concerne às políticas e procedimentos através dos quais as coleções são adquiridas, registadas enquanto propriedade ou encargo do museu, bem como a sua manutenção, localização e eventual alienação (5).

### Base de dados

Cada instituição museológica deve possuir um sistema de preservação de dados relativos à coleção. Estes dados dividem-se em dois grupos: o primeiro respeita às funções do Registo - qual o estatuto do objeto na coleção, informações relativas à aquisição, movimentação e conservação; o segundo concerne aspectos curatoriais que têm como objeto questões de relevância cultural e esfera científica. Uma base de dados de qualidade deverá

---

<sup>2</sup> Entenda-se 'museu' como a instituição responsável pelo património que encerra e pela proteção e promoção deste património, providenciando os recursos humanos, materiais e financeiros necessários para este fim (7). "O termo "museu" tanto pode designar a instituição quanto o estabelecimento, ou o lugar geralmente concebido para realizar a seleção, o estudo e a apresentação de testemunhos materiais e imateriais do Homem e do seu meio" (8).

incluir um registo inventarial descritivo e ter como referência um único número (quer seja para a obra, para o empréstimo, ou outros) que permita a recuperação fácil de documentação e localização de determinado objeto (6).

### Conservação Preventiva

O acondicionamento em reservas e a supervisão das movimentações da coleção dentro e fora do museu fazem parte das atividades da gestão das coleções. A conservação preventiva pretende garantir, gerir e aplicar os meios necessários para evitar formas de alteração dos objetos preservados, com vista no longo prazo. Esses meios visam operações de segurança geral que têm por objetivo evitar e minimizar futuras deteriorações ou perdas, e são, por definição, indiretos no sentido em que não alteram os objetos *per se* (8).

### Empréstimos

É prática comum entre instituições de natureza semelhante, o pedido e a cedência de obras temporariamente, habitualmente denominado de 'empréstimo'. Esta cedência consiste apenas numa alteração de localização e consequente responsabilidade pela sua preservação mas nunca constitui alteração de propriedade. Apesar das vantagens na circulação de obras e consequente disseminação cultural, um empréstimo significa um aumento de riscos para a obra, sujeita a mais manuseamento e transporte do que o habitual. Por esse motivo, os pedidos devem ser considerados cuidadosamente, atentando às características e estado de conservação das obras solicitadas. O conhecimento do estado de conservação de cada bem, e de todos os procedimentos necessários para prevenir e minimizar os riscos da sua circulação, o interesse do projecto, a idoneidade da instituição de acolhimento, a duração da exposição ou evento, as condições em trânsito, assim como as condições de segurança e de ambiente do local ao qual se destinam, constituem informação indispensável (5, 9). Os empréstimos são sempre sujeitos a um documento legal denominado contrato de empréstimo, em que estão discriminados:

- As partes, com assinatura de ambas;
- Obra(s): Autor, título, data, número de inventário, dimensões;
- Exposição e respetivas datas;
- Condições de transporte, acondicionamento e exposição;
- Seguro e especificidades da apólice;
- Direitos de reprodução.

## Conservação e Restauro

A instituição tem a obrigação de acompanhar atentamente o estado de conservação da coleção para determinar quando um objeto necessita de intervenções de conservação e restauro ou de serviços de um conservador-restaurador qualificado. O principal objetivo deve ser a estabilização do objeto. Os procedimentos de conservação têm de ser documentados e, na medida do possível, reversíveis e claramente identificáveis (7).

### **3.2 Conservadora na Ellipse Foundation - Contemporary Art Collection**

Findo o estágio, em Julho de 2007, a autora foi convidada a integrar a equipa da EF, com *art centre*<sup>3</sup> em Alcoitão, Cascais, onde iniciou funções como Conservadora em 13 de Agosto de 2007. O título ‘conservadora’ da EF encerra aspectos de conservador-restaurador, gestor de coleção e *registrar*.<sup>4</sup>

A EF foi fundada e presidida por João Oliveira-Rendeiro, diretor do BPP à data, e abriu em 2004 como uma fundação detentora de uma coleção de arte contemporânea com local de exposições aberto ao público e de entrada gratuita. Apresentava obras de autores seminais, activos desde os anos 70, artistas em meio de carreira e autores emergentes do séc. XXI. Alexandre Melo, Pedro Lapa e Manuel Gonzalez foram os curadores responsáveis pela definição e coordenação das aquisições e do programa de exposições, juntamente com um conselho consultivo internacional. Esta coleção dispunha, em 2007, dum ritmo forte de aquisições.

O *art centre* tinha como programação habitual uma grande exposição anual da Coleção para a qual nomeava curadores externos mas também exposições temporárias de menores dimensões denominadas *Project Rooms*, em que convidava artistas nacionais ou internacionais a desenvolver projetos específicos de duração inferior. A programação definida pela fundação resultava em exposições no *art centre* de Alcoitão. Exposições adicionais de natureza colaborativa com outras instituições tiveram lugar no CAV e no CCC.

A equipa do *art centre* tinha então seis elementos, sendo que, no departamento de gestão da coleção havia apenas uma gestora da coleção e uma conservadora (a autora), reportando hierarquicamente à directora, e ainda uma conservadora de fotografia e película

---

<sup>3</sup> Termo escolhido pela instituição para designar a localização dos espaços que albergam a coleção e as exposições.

<sup>4</sup> Em Portugal usa-se o termo “conservador” enquanto “conservateur” em França, que é equiparado ao “museum curator” anglófono (8). No meio em questão, o termo português “curador” equivale ao “curator”. O conservador-restaurador é o profissional dotado de competências científicas e de técnicas necessárias para o tratamento físico dos objetos em coleções (incluindo a conservação preventiva). Do mesmo modo, as funções ligadas ao inventário, que dizem respeito à gestão das reservas, mas também à mobilidade dos objetos, favoreceram a criação da posição de gestor de coleções, responsável pela mobilidade das obras e pelas questões de segurança, de gestão das reservas e também de preparação e montagem de uma exposição” (8, 10). Estas competências são também cumpridas pela função de *registrar*.

contratada pontualmente. A EF não possuía um regulamento para a Gestão da Coleção, no entanto, os tópicos apresentados no capítulo anterior eram observados. Dada a dimensão reduzida da equipa e a presença de duas pessoas na gestão da coleção, com competências diferentes (uma focada em aspectos administrativos e outra em aspectos de conservação e inventário), raras eram as situações de incompreensão das prioridades ou falhas na comunicação.

Em 2011, a coleção consistia em 898 obras de arte com diversas técnicas, materiais e número de elementos variados e apresenta complexidades particulares que a distanciam da aplicação de certos standards *per se*, e que, pelo contrário, obrigam a uma constante reflexão e adaptação das regras tradicionais da museologia.

### 3.2.1 Avaliação de conservação

Enquanto conservadora, a autora começou por executar uma inspeção de conservação geral (4, 11) por forma a determinar se o plano de conservação da coleção estaria bem implementado, no que concerne às políticas e procedimentos, competências do *staff*, condições do edifício e sua manutenção e segurança. Desta análise resultou um plano de comunicação com o diretor técnico da instituição, responsável pela segurança e manutenção do edifício (incluindo o CIP e a climatização), que determinou novos valores de T e HR e a supervisão periódica do CIP.

O edifício do *art centre* foi adaptado partindo de um armazém industrial. Por este motivo, e tendo sido apresentado como um espaço de acolhimento temporário da fundação, havia deficiências na sua robustez estrutural que influíam na climatização dos espaços e também nas frequentes inundações. A situação do edifício num declive, com dois acessos em pisos térreos, propicia inundações e invasão de pragas.

Relativamente ao equipamento de acondicionamento em reserva disponível, foi atestada a sua qualidade e adequação, nomeadamente no mobiliário de qualidade de conservação<sup>5</sup> e na diferenciação entre dois espaços de reserva (Fig. 1 - ANEXO I):

Reserva 1 - Coleção de fotografia, filme, vídeo, *software* informático e *hardware* dedicado<sup>6</sup>.

Reserva 2 - Coleção com diversos materiais e técnicas, especificamente pintura, obras sobre papel, escultura, instalação<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Armários metálicos *powder-coated* com portas de vidro; painéis rolantes lateralmente com amortecimento; armários metálicos *powder-coated* com portas; gavetas metálicas *powder-coated*, ROTHSTEIN®.

<sup>6</sup> *Hardware* ou equipamento audiovisual que é exclusivo de determinada obra de arte e que não poderá ser utilizado para outros fins (12, 13).

<sup>7</sup> Tipologia de obra de arte que consiste numa construção ou disposição de vários elementos de diversas técnicas no espaço, sendo esse espaço e esses mesmos elementos variáveis, ou não.



A Reserva 1 dispõe de características particulares de acabamento<sup>8</sup> já que foi projetada como câmara frigorífica, sendo a intenção a de criar um espaço o mais estanque possível de forma a conseguir manter características ambientais específicas para a conservação dos materiais enunciados.

Sempre que adequado aos objetos em questão por motivos de forma, dimensões e características materiais, foi utilizado o acondicionamento em caixas *acid-free*. As obras de parede (pinturas, obras sobre papel e fotografias) eram acondicionadas em painéis rolantes com etiqueta na lateral do dispositivo de acondicionamento. Obras escultóricas cujas dimensões permitissem o acondicionamento em armários fechados com portas de vidro calafetadas, eram aí colocadas, habitualmente sem cobertura ou outro tipo de embalagem. Algumas obras, pelas suas fragilidades específicas e dificuldade de acondicionamento em segurança no espaço disponível, eram mantidas dentro das suas caixas de transporte<sup>9</sup>. Os materiais de contacto com as obras eram na sua maioria inertes e foram substituídos sempre que isso não se verificou.

Aquando desta inspeção, a autora encetou uma revisão total de estado de conservação das obras da coleção que foi efetuando ao longo dos anos. Para tal, desenvolveu integralmente um formulário de relatório de conservação<sup>10</sup> adaptado do sugerido na publicação 'Modern Art, Who Cares?' (14) bem como uma revisão no formulário de verificação de estado de conservação<sup>11</sup>, previamente existente.

### 3.2.2 Registo

#### Base de dados

Tendo a autora verificado que a base de dados existente consistia numa folha *Excel* e em pastas físicas (organizadas por ordem alfabética do apelido do artista) com documentação apenas às obras, comunicou a urgência em adquirir um *software* museológico de gestão inventarial que lhe permitisse combinar as fontes documentais num sistema unificado com relação a todos os aspectos da coleção, de fácil e rápido acesso.

Para tal, serviu-se de um recurso disponibilizado pelo CCI que revira uma série de softwares disponíveis no mercado (15). Com base nas classificações obtidas e nas particularidades da coleção, foi escolhido o software MuseumPlus®. O programa funciona em língua inglesa permitindo, porém, a criação de campos bilíngues. Após a aquisição, uma equi-

---

<sup>8</sup> Revestimento isolante e porta frigorífica de correr com fecho estanque.

<sup>9</sup> Caixas de madeira com interiores de PS e espuma de LDPE.

<sup>10</sup> Relatório detalhado de estado de conservação.

<sup>11</sup> Relatório que verifica o relatório de conservação e que deve ser preenchido e assinado, acompanhando a obra em cada movimentação.

pa de programadores trabalhou com a autora no *art centre* durante dois dias por forma a designar os campos a figurar para a coleção em causa e desprezar campos acessórios, permitindo, assim, construir uma base de dados de acesso objetivo e simplificando tarefas que, por si, podem ser complexas. Foi dado ênfase particular às tabelas relativas à documentação adicional, aos empréstimos e à conservação, tendo como base o arquivo físico e digital já existente, mas alargando o espectro por antecipação de solicitações futuras.

Posteriormente à implementação da base de dados, foi feita a inserção integral dos elementos identitários de cada objeto da coleção, a par da qual foram revistas as terminologias técnicas de modo a garantir uniformização nos termos em português e em inglês e observando *standards* museológicos. Foram digitalizados todos os documentos existentes nas pastas físicas e inseridos integralmente na base de dados, com respetiva correspondência às obras da coleção. Estes ficheiros, bem como a base de dados, foram copiados para um disco rígido de *back-up*.

### Processo de Aquisição de Obras de Arte

O coletivo de curadores tinha a responsabilidade de sugerir a aquisição de determinadas obras ao Presidente, sendo essas sugestões transmitidas presencialmente nas reuniões gerais mensais ou por e-mail, particularmente no caso do curador residente no estrangeiro. A autora ingressou a equipa numa fase de fortes aquisições já efetuadas, sendo que não teve oportunidade de emitir um parecer acerca das questões de conservação de determinados objetos, como vem sendo hábito de instituições de referência, nomeadamente no que concerne a novos media<sup>12</sup> (16).

Antes da receção das obras, reuniu-se toda a documentação associada às aquisições:

- Fatura;
- Fotografia de alta-resolução;
- Certificados de autenticidade (quando existentes);
- Planos de montagem (quando existentes);
- Registo de proveniência (quando existente);
- Histórico de exposições;
- Referências bibliográficas específicas da obra.

O registo na base de dados foi feito simultaneamente com as restantes obras, apesar da receção das obras apenas ter tido lugar vários meses após a formalização das aquisições e registo. Justifica-se o mencionado por se tratarem de aquisições feitas em galerias

---

<sup>12</sup> Obras que podem incluir som, filme, vídeo, programação informática, componentes eletrónicos em conjugação ou não com outros elementos e que, habitualmente, têm uma duração no tempo. Também por isso, apelidados de *Time-Based Media*.

nos Estados Unidos da América. Como economização de recursos financeiros e burocráticos, foi feito um transporte da totalidade das obras em simultâneo, permitindo também um só processo alfandegário de importação definitiva, por se tratar de uma transação extra-comunitária<sup>13</sup>. A autora acompanhou a verificação de alguns exemplares para conclusão do processo de libertação de carga na Alfândega de Lisboa.

### Receção de obras

Aquando da chegada das novas aquisições ao *art centre*, procedeu-se a uma verificação de conservação, com documentação fotográfica da embalagem e dos constituintes das obras de arte, com posterior acondicionamento em reserva, sempre que possível fora das suas caixas de transporte.

### Empréstimos

Iniciado o processo de pedido de empréstimo, cabia à autora analisar a viabilidade deste em termos de disponibilidade curatorial e da sua preservação, sendo, por vezes, aconselhado não ceder a obra solicitada ou fazê-la acompanhar de um *courier* que supervisionasse a sua movimentação, embalagem e montagem. Remete-se a atenção do leitor para um capítulo mais detalhado sobre o trabalho de *courier* (3.3.1). Era ainda analisado o 'Facilities Report' enviado pela entidade requisitante por forma a definir se o local de acolhimento dispunha das condições necessárias para a obra solicitada. Autorizando-se o empréstimo, a autora elaboraria então o respetivo relatório de conservação, dando início ao processo desde a sua embalagem no *art centre*, observando as condicionantes do transporte e a distância e tipologia do trajeto, com especial consideração pelas características dos objetos a transportar.

### 3.2.3 Conservação Preventiva

Dentro do espectro da Conservação dita Preventiva, este texto focar-se-á numa abordagem prática com base nas tarefas desempenhadas quotidianamente no âmbito da Monitorização e Controlo Ambiental (T e HR), iluminação, CIP e danos por água. Os aspectos relativos à segurança e instalações pertenciam às funções do diretor técnico. Havendo situações que a autora identificava como perniciosas para a preservação da colecção, eram

---

<sup>13</sup> A Autoridade Tributária Aduaneira está legalmente apta a exigir a verificação da carga importada e a solicitar documentação de suporte que permita à instituição adquirente o pagamento da taxa mínima de IVA (6%), respeitante a obras de arte (17).

imediatamente comunicadas ao elemento da equipa responsável, em estreita colaboração.

### Monitorização e Controlo Ambiental

O sistema de AVAC instalado permitia delimitar valores de humidade relativa (HR) e de temperatura (T). Os parâmetros ambientais eram então:

Reserva 1-  $T \cong 15^{\circ}\text{C}$ ;  $35\% < \text{HR} < 45\%$ .

Reserva 2 -  $T \cong 18^{\circ}\text{C}$ ;  $50\% < \text{HR} < 60\%$ .

Salas de exposição -  $T \cong 21^{\circ}\text{C}$ ;  $50\% < \text{HR} < 60\%$

Não havendo, porém, sistema de controlo e monitorização contínua independente dos aparelhos de AVAC, foram instalados termohigrómetros digitais<sup>14</sup> em cada sala de exposição e em cada espaço de reserva. Periodicamente, eram descarregados para análise de dados. Esta análise foi feita inicialmente em períodos de 30 dias por forma a aferir se haveria fenómenos particulares que alterassem significativamente os valores ambientais - como a abertura do *art centre* de quinta-feira a domingo e/ou as limpezas aquosas. Posteriormente passaram a descarregar-se a cada trimestre. Foi possível concluir que as limpezas aquosas pontuais dentro dos espaços de reserva têm uma repercussão nos valores de HR, embora pouco significativa<sup>15</sup>. Pelo contrário, as variações ambientais no exterior, influenciaram particularmente o piso 1 e a sala central do piso 0 (Figs. 2 e 3, ANEXO I). O espaço da Reserva 2 apresenta uma estabilidade satisfatória em relação aos parâmetros estipulados. A análise ambiental da Reserva 1 foi feita em conjunto com a conservadora de fotografia. Este espaço, apesar dos acabamentos específicos, não possibilita a manutenção dos exigentes parâmetros ambientais definidos. Este fator foi atribuído à impossibilidade de compensação ambiental por parte do sistema de AVAC existente e à fraca robustez do edifício, que, como já foi mencionado, havia sido remodelado para ser morada temporária da fundação. Os valores medidos na Reserva 1 aproximavam-se dos medidos na Reserva 2, exceptuando os valores de HR que atingia picos elevados ( $>60\%$ ) atribuídos ao esforço de compensação do sistema. Para definir a situação menos nociva, foi ainda desligado o AVAC totalmente nessa reserva, e, posteriormente, apenas o sistema de injeção/subtração de humidade. Ambas as experiências tiveram resultados insatisfatórios com cerne nos valores elevados de T e HR, que iriam favorecer as reações químicas de deterioração dos materiais em questão (18). Foi, portanto, restabelecido o sistema normal de funcionamento uma vez

---

<sup>14</sup> Rotronic® *dataloggers* - programados para registo a cada 60 minutos.

<sup>15</sup> O atual estatuto da EF não permite o acesso a documentação específica que ateste as afirmações da autora.

que permitia alcançar um ambiente com menos variações de HR num curto espaço de tempo <sup>16</sup>.

### Iluminação

A avaliação dos sistemas de iluminação é um dos elementos chave num plano de conservação preventiva (19) tendo ocorrido prontamente. Foi apurado que toda a iluminação em área expositiva e de reserva é fluorescente, dispondo, porém, de filtros de UV. Não havia iluminação natural em nenhum local onde estivessem expostas ou acondicionadas obras de arte. Foi adquirido pela autora um medidor de lux e UV<sup>17</sup> para registar os níveis de radiação em cada sala de exposição e reservas. Através do piso térreo acedia-se a uma sala num piso superior (sem ligação com outros espaços), apelidada de white cube, onde todas as paredes, teto e chão eram brancos, com a particularidade do teto ser composto por filas numerosas de lâmpadas fluorescentes sob placas compostas por um material polimérico fosco, dando uma aparência diáfana e extremamente luminosa. Nesta sala não tinham sido aplicados filtros de UV uma vez que o processo de remoção das placas poliméricas e consequente recolocação apresentavam elevados custos. Os valores de lux e UV eram largamente superiores aos aconselhados para a conservação das obras de arte. Após esta conclusão, a autora advertia, sempre que necessário, a direção, administração e curadores, dos riscos associados a colocar obras nessa mesma sala. Na maioria das vezes conseguiu que as escolhas curatoriais passassem por excluir obras fotográficas, obras sobre papel, materiais poliméricos e outras que apresentassem particular vulnerabilidade à radiação, sendo mais eficaz quando os curadores eram convidados não nacionais. Nas restantes salas, além da iluminação fluorescente, eram ainda colocados focos móveis de LED que permitiam regular a intensidade da luz, possibilitando uma iluminação ‘feita à medida’ e com vista a fragilidades materiais específicas. Dada a natureza da programação do *art centre*, as exposições eram extremamente longas (aproximadamente 6 meses), pelo que o efeito cumulativo da radiação se tornava particularmente ameaçador. No entanto, apesar das fortes advertências, a autora encontrou alguma resistência por parte dos curadores, que, particularmente em obras fotográficas a cores, preferem a estética conseguida com iluminação mais intensa, optando por não seguir as recomendações da autora.

---

<sup>16</sup> *idem*

<sup>17</sup> Elsec® 765 - Monitor Ambiental Elsec, modelo 765C UV+logger (V2.6, S:10211).

### Controlo de Pragas

Aquando do início das funções, a autora encontrou um sistema de CIP instalado e controlado pela empresa Rentokil. Este sistema consistia em armadilhas tóxicas com atração por feromônas para pequenos mamíferos - colocadas em áreas contíguas a paredes exteriores, por fora e por dentro do edifício, de preferência em áreas técnicas e interstícios não visitáveis - e em armadilhas colantes com feromônas para pequenos insetos, sendo que dentro das reservas apenas se encontravam estas. A observação e recolha das armadilhas era efetuada a cada três meses, sendo hábito recolher alguns cadáveres de pequenos roedores e algumas baratas, mas nunca dentro dos espaços com obras de arte.

Foi identificado um episódio de maior gravidade aquando da escolha de uma instalação de John Bock para uma exposição (Figs. 4 e 5 - ANEXO I). Ao fazer a verificação de conservação e de montagem dos elementos, procedeu-se à abertura da embalagem em plástico *bubble-wrap*, tendo sido rapidamente identificada uma infestação extensa num dos elementos constituído por um saco de cama forrado com um *patchwork* de camisolas de malha (Fig. 6 - ANEXO I). Encerrada novamente a embalagem, foi retirada a obra do espaço de reserva para uma quarentena com isolamento (9). Analisando as concreções e numerosos ovos e casulos, foi concluído que se trataria duma infestação de traças (*Tinea pel-lionella* ou *Tineola bisselliella*). A obra foi enviada para desinfestação em câmara de anóxia<sup>18</sup>. Foi solicitada uma limpeza imediata das reservas onde se situava a obra, contactada a empresa de controlo de pragas e monitorizado o espaço nos meses seguintes através de armadilhas autocolantes com feromônas<sup>19</sup>.

Durante a desinfestação, a autora averiguou a técnica e o histórico da obra, tendo aferido que o *patchwork* de malha teria sido construído com camisolas encontradas (possivelmente sujas) e que fora utilizado numa performance do artista. Essa performance, documentada em vídeo, fazia parte da obra atual e nela podemos assistir ao artista interagindo com uma mistela de salsichas, ovos e pasta de dentes, criando, assim, um ambiente particularmente nutritivo para a praga em questão.

Posteriormente foi feita uma limpeza superficial com aspirador<sup>20</sup>, trinchas e pinças, permitindo uma remoção eficaz dos resíduos da infestação. Porém, após a limpeza, foi possível observar a extensão do dano, com particular incidência nas camisolas de fibras naturais, intercaladas com as sintéticas, com perdas extensas e fragilização das fibras remanescentes. A obra foi então instalada na exposição. Foi ainda feita uma inspeção em obras com fibras naturais, não tendo sido identificada nenhuma infestação adicional. Acrescendo este dado à inspeção das armadilhas colantes - sem insectos -, concluiu-se que a infesta-

---

<sup>18</sup> Da biblioteca da FCT-UNL NOVA - <https://www.biblioteca.fct.unl.pt/servicos/desinfestacao-por-anoxia>

<sup>19</sup> Providenciado pela Rentokil®.

<sup>20</sup> Aspirador de Museu MUNZ® 555

ção era anterior à entrada da obra no art centre, reforçando a importância da quarentena para verificação de estado de conservação à chegada (9).

### Danos por água

O edifício não se verificou suficientemente estanque nos acessos exteriores e no escoamento de águas pluviais. Em dias de grande pluviosidade ocorreu, numa média de duas vezes por ano, inundação por piso térreo. Nestes episódios provava-se que a construção do terreno era deficiente e que o portão existente na entrada superior não vedava a entrada de água. Os membros do staff acorriam a minimizar a inundação com panos absorventes e a comunicação do problema à presidência não foi frutífera.

A ocorrência mais grave deu-se por entupimento dos algerozes e deficiência no sistema de escoamento de águas pluviais, numa semana de tempestades invulgares, inundando a Reserva 1 e as salas de exposição do piso 1 com consequências danosas irreversíveis em fotografias acondicionadas naquela (Figs. 7-11 - ANEXO I). Importa notar que, por falta de espaço para acondicionamento adequado em painel e pela natureza das obras (não emolduradas, coladas sobre *K-line*) estas encontravam-se encostadas à parede onde se deu parte da inundação. Prontamente notificada a seguradora, a peritagem autorizou que se iniciasse o processo de sinistro contactando os artistas ou galerias representantes por forma a solicitar a reimpressão das imagens danificadas, com sucesso. Foram posteriormente destruídas as fotografias e enviadas provas de destruição aos autores. Para resolver o problema do acondicionamento, foi construída uma grade metálica que ficaria aposta no centro da sala, à qual se passaram a encostar as obras que não tinham lugar nos painéis.

### 3.2.4 Conservação e restauro

Para cumprir com a obrigação de acompanhar o estado de conservação da coleção, a autora elaborava relatórios de estado de conservação individuais, identificando, assim, prioridades de intervenção. Eventuais sinistros poderiam também obrigar a intervenções de conservação e restauro. Estas intervenções eram coordenadas e supervisionadas pela autora, recorrendo a contratações pontuais que contemplavam as diferentes especialidades, habitualmente relativas aos materiais em causa. No âmbito destas funções, a autora solicitou o apoio da FCT-UNL NOVA para a conservação da obra 'Can I Wash You?' de João Pedro Vale, que originou uma tese de mestrado (20) tendo daí resultado informação essencial para futuras montagens e preservação da obra.

A colocação de obras em molduras, e o desenvolvimento de sistemas de fixação e acondicionamento eram efetuados pela autora, sempre que possível, ou com a sua supervisão.

### 3.2.5 - Influências da crise institucional

A crise económica de 2008 colocou a Fundação numa situação financeira limite, com consequências diretas na conservação da coleção. Apesar das condições de conservação em reserva ao nível do mobiliário de acondicionamento serem elevadas, o elevado ritmo de aquisições não equacionou o espaço de reserva disponível. Aliada a esse fator, a nova realidade financeira impedia a organização de exposições e a passagem da coleção para outro local permanente, ou o aluguer duma reserva climatizada externa ao *art centre*. Resultou que algumas obras que se mantinham acondicionadas em caixas de madeira, foram transportadas para uma sala de exposições no primeiro piso, que ficou assim inutilizada para o seu fim inicial. Gradualmente, certos fornecedores acabaram por deixar de prestar serviços por falta de pagamento, incluindo os do CIP e do AVAC.

A autora endereçou um e-mail à direção e equipa da fundação, aquando da sua saída para outra instituição, fazendo um ponto de situação acerca dos problemas iminentes criados pela nova situação institucional.

### **3.3. Registrar no Museu Coleção Berardo**

Em Julho de 2011, a autora passa a integrar a equipa do MCB, com o título de *registrar*. Não existindo um departamento concreto para a Gestão e Conservação da Coleção, importa referir os membros do staff que operam nesse âmbito: um Diretor de Museu<sup>21</sup>, um conservador, um gestor da coleção (em *part-time*), dois *registrars* (dos quais um é a autora), dois produtores e um conservador-restaurador com avença de 40h mensais.

A Fundação de Arte Moderna e Contemporânea - Coleção Berardo, de utilidade pública, foi fundada por Decreto Lei em 2006 através de um protocolo entre o Estado Português e a Coleção Berardo, constituída pelo colecionador José Manuel Rodrigues Berardo e tida “como uma colecção de arte de grande significado, a qual, além de certos núcleos de excelência, nos permite acompanhar os principais movimentos artísticos do século XX” (21). O MCB situa-se no Módulo 3 da estrutura edificada que constitui o Centro Cultural de Belém e consiste numa Fundação independente desta.

Lê-se no Decreto Lei respetivo:

“Os objetivos a que a FAMC – CB, se propõe atingir são os seguintes: a) Constituir o Museu Coleção Berardo de Arte Moderna e Contemporânea, adiante designado por Museu, com base no acervo permanente da Coleção Berardo, identificado no anexo III do protocolo celebrado entre o Estado Português, a Fundação Centro Cultural de Belém, José Manuel Ro-

---

<sup>21</sup> Também denominado de Diretor Artístico.



drigues Berardo e a Associação Colecção Berardo; b) Instalar a Colecção Berardo no Centro Cultural de Belém nos termos previstos nos presentes estatutos; c) A manutenção, preservação e promoção da Colecção Berardo; d) A manutenção e reforço da vocação internacional da Colecção Berardo e o alargamento do acervo de arte do Museu, em cooperação com José Manuel Rodrigues Berardo ou com quem o substituir, bem como com os restantes instituidores e fundadores; e) A manutenção do Museu em condições adequadas, comparáveis aos grandes museus internacionais de arte moderna e contemporânea; f) A gestão cultural do centro de exposições do Centro Cultural de Belém na ótica de que a programação será sempre organizada numa perspectiva museológica que permita uma rotação dos diversos movimentos que integram a Colecção Berardo e outras exposições temporárias, providas de outras coleções ou instituições de forma a atrair diversos tipos de públicos.” (22)

Importa retirar do supracitado conceitos chave para a gestão de coleções neste caso particular. Em primeiro lugar, o acervo descrito no anexo III do protocolo em cuja base assenta a coleção do MCB respeita a um conjunto de obras de arte moderna e contemporânea seleccionadas previamente a partir da totalidade da Coleção Berardo. Desta fazem parte outras obras de arte moderna e contemporânea que não estão incluídas no acervo do MCB (23). A alínea d) refere o alargamento do acervo de arte mencionado, o que remete para a incorporação de outras obras de arte posteriormente à fundação do MCB. Temos, assim, dois grupos de obras em acervo que importa definir separadamente uma vez que têm implicações patrimoniais para as duas partes do protocolo, a detalhar no próximo ponto.

### 3.3.1 Registo

Partindo da distinção entre grupos do acervo feita acima, importa referir as distinções inventariais entre ambos. Em primeiro lugar, ao acervo seleccionado a partir da Coleção Berardo, atribuiu-se o código ‘862’ por ser o número total de obras seleccionadas. Ao grupo de obras incorporadas após a fundação do MCB, atribuiu-se o código ‘NA’, como acrónimo de Novas Aquisições. O acervo ‘862’ pertence à Coleção Berardo e participa do regime de comodato renovado em 2016 por 6 anos adicionais ao acordo inicial. As obras do acervo ‘NA’ são propriedade do MCB e foram incorporadas através de proposta de aquisição dos diretores artísticos ou doação por artistas. Esta distinção é discriminada no inventário informático fazendo corresponder o respetivo código a cada obra da coleção<sup>22</sup>.

Uma vez que o MCB parte de uma coleção pré-existente já inventariada, a numeração de inventário manteve-se, evitando erros e duplicações. Além disso, e havendo, como já referido, uma coleção de arte moderna e contemporânea que não faz parte do comodato, foi atribuído, pela Coleção Berardo, um prefixo que refere a situação das obras ‘862’, com o

<sup>22</sup> Não faz, no entanto, parte do número de inventário.

número 102<sup>23</sup>. Assim, as obras do acervo do MCB são numeradas sempre com o prefixo 102, na ordem 102-001, 102-002, etc... Além das obras que participam do acervo do MCB, a Coleção Berardo tem permissão de colocar obras de arte moderna e contemporânea em depósito no MCB que, por sua vez, pode usufruir delas em contexto expositivo. Essas obras estão registadas com o prefixo 100.

Ao longo do período de desempenho de funções da autora, esta verificou que haveria obras com inventariação incorreta ao nível do número de elementos, sendo que havia conjuntos de obras que estavam inventariadas como uma só. No caso da Série 'Nox', 1999, de Jorge Molder, apesar de habitualmente se expor um conjunto, cada imagem pode ser mostrada individualmente. Uma vez que o número de inventário tinha sido já atribuído, optou-se por acrescentar numeração de 1 a 37. O mesmo ocorreu com oito obras de Walter Goldfarb. Assim, o MCB dispõe de 1132 obras no seu acervo, entre as quais 897 '862' e 235 'NA'.

### Base de dados

Aquando da integração da autora na equipa, existia já um *software* de gestão de inventário, denominado *FileMaker Pro Advanced*. Sendo esta uma ferramenta de construção de bases de dados por medida, havia já uma estrutura pré-definida sobre a qual trabalhar, em fase *beta*. Neste ponto, todas as obras estavam inseridas no programa bem como algumas informações adicionais, nomeadamente relativas às 'NA'. A autora teve uma formação de duas semanas com o seu predecessor para adquirir os conhecimentos básicos para gerir o *software* em causa. Uma vez que a atividade de empréstimos é elevada e há frequentemente pedidos da Direção relativos a estatísticas, a formação focou-se no registo e alocação de exposições temporárias e na exportação de listas.

Finda a formação inicial e posteriores tutoriais online, a autora levou a cabo a inserção integral dos documentos existentes relativos a cada obra, em formato digital, partindo do arquivo físico organizado previamente. A propósito desta operação, ao longo dos anos de trabalho, foram organizadas pastas informáticas com os separadores 'Imagem', 'Fatura', 'Informação de catálogo', 'Planos de Montagem', 'Certificados de Autenticidade', 'Condition Reports' e 'Documentação diversa' (para todos os eventuais documentos que não pudessem ser etiquetados com os termos prévios). Dentro de cada pasta os ficheiros estão nomeados com a inicial da pasta respectiva seguida do número de inventário, por exemplo: CA102-171 - relativo ao certificado de autenticidade da obra com o número 102-171.

---

<sup>23</sup> Dada a pluralidade das coleções que participam da Coleção Berardo - arte moderna e contemporânea, azulejos, minerais, fósseis, arte africana, art deco, entre outras -, os inventariantes resolveram dotar os números de inventário do prefixo 100, 101, 102, etc., por forma a diferenciar as diversas coleções (23).

### Processo de Incorporação de Obras de Arte

A integração de obras de arte posteriormente à fundação do MCB é feita por duas vias: aquisição e doação. No processo de aquisição, é feita uma proposta pelo diretor artístico que terá de ser submetida a aprovação em conselho de administração. No caso de doações, o processo é o mesmo, porém, sem custos, sendo que o diretor artístico ou um membro do conselho de administração fazem chegar a proposta para aprovação.

Desde a entrada da autora na equipa, apenas houve doações feitas por artistas, nenhuma aquisição. Apesar de ser da maior conveniência a solicitação de toda e qualquer documentação apenas no momento de aquisição, a autora verificou uma forte falta de elementos úteis à boa preservação do espólio, nomeadamente planos de montagem, histórico e proveniência bem como ficheiros de *master* ou *sub-master*<sup>24</sup> de arquivo de obras em novos media.

### Empréstimos

Todos os pedidos de empréstimo são endereçados ao diretor artístico, ao Comendador José Berardo ou à gestora da coleção. À receção segue-se o reencaminhamento para todo o departamento - conservadora, *registrars*, gestora da coleção e conservador-restaurador - que reúne uma vez por mês para analisar os pedidos. Nesta análise importa averiguar o estado de conservação das obras solicitadas e da sua disponibilidade curatorial. Havendo necessidade de intervenção de conservação e restauro sem a qual a obra não está apta para viajar, é elaborada uma proposta pelo conservador-restaurador avençado ou por um externo, dependendo da especificidade da intervenção e da agenda daquele. Esta proposta, tendo custos, é submetida para aprovação da entidade solicitadora. É também nesta reunião que são definidos os *couriers* que deverão acompanhar o empréstimo, condição *sine qua non* para a viabilização do contrato entre as partes. A autora é responsável pela inserção e gestão dos registos de exposições de obras da coleção na base de dados, identificando a instituição requerente, o título e datas da exposição e atribuindo um código único a cada exposição que depois será ligado à obra em questão e que figurará permanentemente no seu histórico de exposições.

#### *Courier*

A atividade de *courier* é uma das competências que a autora mais desenvolveu desde o ingresso no MCB. O *courier* representa a instituição emprestadora, pelo que é responsável pela obra nas suas movimentações e por tomar decisões em nome da instituição. A

---

<sup>24</sup> Suportes idênticos ao utilizado pelo artista na criação da obra, ou o mais próximos possível, com a menor compressão disponível.

responsabilidade elevada que encerra deverá ter em conta que a pessoa nomeada deverá ser experiente, cuidadosa e capaz de resolver situações imprevistas e emergentes com diplomacia e confidencialidade. Por estes motivos, o *courier* deve ter experiência e conhecimentos para verificar o estado de conservação e para avaliar as condições ambientais e de segurança das instalações e dos equipamentos, verificando se as condições acordadas estão a ser aplicadas (24). Sendo o envio de *courier* requisito obrigatório por parte do MCB, as obras em empréstimo são sempre acompanhadas. Dependendo do valor e tipo de transporte, o *courier* terá de acompanhar o transporte da obra a bordo ou apenas acompanhar a embalagem/desembalagem no MCB e na instituição de destino, na partida e no regresso. No caso de haver um transbordo da obra (saída de um meio de transporte para outro), o *courier* deve estar presente, uma vez que há mais uma movimentação da obra, aumentando o risco. A seguradora do MCB exige ainda que determinadas obras, pelo seu valor seguro, devam ser escoltadas por segurança privada ou pela PSP.

A autora, quando nomeada como *courier* para determinado empréstimo, tem a missão de:

- 1 - averiguar o estado de conservação da obra;
- 2 - Responder às solicitações técnicas das empresas transportadoras e monitorizar a construção de embalagens, referindo os aspectos necessários para a boa preservação da obra;
- 3 - Servir de interlocutor entre a instituição requerente e o MCB;
- 4 - Elaborar um relatório de conservação antes da saída do MCB;
- 5 - Acompanhar a bordo ou remotamente a deslocação da obra desde que sai do MCB, até chegar à instituição requerente;
- 6 - Supervisionar a desembalagem da obra na instituição de destino;
- 7- Verificar o relatório de conservação efetuado previamente;
- 8 - Supervisionar a colocação/montagem da obra, fornecendo as informações técnicas necessárias;
- 9 - Supervisionar as condições de iluminação e as condições ambientais averiguando a conformidade com o estabelecido no contrato;
- 10 - Desempenhar as mesmas funções no sentido do regresso da obra ao MCB, findo o período expositivo;
- 11- Resolver com segurança todas as situações imprevistas que possam colocar a obra em risco.

### 3.3.2 - Exposições temporárias

A autora desempenha, também, funções de *registrar* de exposições temporárias, querendo isto dizer que é responsável por atuar da mesma forma em que o faz no âmbito da coleção para situações de obras em empréstimo solicitadas pelo MCB. Desde 2011, a autora fez o registo de 23 exposições temporárias compreendendo diversos artistas, técnicas, curadores e instituições. As exposições mencionadas tiveram curadoria do diretor artístico do MCB e de curadores externos convidados por aquele. As obras a acolher provieram, dependendo da tipologia da exposição, dos artistas, de galerias que os representam e de diversos emprestadores institucionais ou particulares.

Neste âmbito, as tarefas a desempenhar centram-se na orçamentação e coordenação de transportes dos vários emprestadores e, posteriormente, no registo das obras aquando da entrada no MCB. O *registrar* começa por contactar o Emprestador para averiguar as necessidades da(s) obra(s) solicitadas, a nível da sua conservação, embalagem e exposição e garante a observação dos requisitos de conservação e exposição acordados em contrato previamente. O *registrar* faz a ponte entre o transportador contratado e o emprestador, tratando também dos seguros para o efeito, num regime de prego-a-prego, e assegurando a vinda de um courier, se assim for pretendido. Aquando da chegada das obras ao MCB, o *registrar* verifica o estado de conservação com base no relatório enviado ou, caso não exista, elabora um relatório integral. Na fase de montagem, observam-se atempadamente as instruções de montagem reunidas previamente, caso se apliquem.

### 3.3.3 - Conservação Preventiva

O protocolo estabelecido em 2006 delega para o CCB a manutenção do edifício em que se situa o MCB, denominado Módulo III ou Centro de Exposições daquela mesma instituição. Quer isto dizer que a supervisão e manutenção de fração majoritária de aspectos de conservação preventiva, estão a cargo de *staff* especializado da instituição parceira que, por sua vez, não possui a coleção albergada no dito Módulo III. A monitorização e controlo ambiental (T e HR), o CIP, a manutenção dos sistemas de iluminação, a contratação e supervisão da equipa de segurança, os sistemas de controlo de incêndio e inundações, estão a cargo do CCB na sua totalidade.

#### Monitorização e Controlo Ambiental

O sistema de climatização existente foi instalado em 1992 e está presente em todos os espaços com obras de arte. A autora solicitou em 2012 que o CCB lhe enviasse os gráficos de T e HR todos os meses, uma vez que o equipamento não está diretamente acessível

ao *staff* do MCB. Por forma a ter algum suporte científico das informações cedidas, a autora prontamente instalou um termohigrógrafo cedido por outra instituição por um mês, a fim de comparar resultados e elaborar um relatório (Relatório 1 - ANEXO II).

Uma vez que existem objetos de materiais e técnicas diversas em exposição mas também em reserva, aplicam-se os seguintes parâmetros:

Salas de exposição -  $T \cong 21^{\circ}\text{C}$ ;  $50\% < \text{HR} < 60\%$

Salas de reserva -  $T \cong 21^{\circ}\text{C}$ ;  $50\% < \text{HR} < 60\%$

Analisando os gráficos obtidos em 2012 e confrontando-os com relatório elaborado pelo CCB por solicitação da autora (Relatório 2 e Gráficos - ANEXO II), podemos concluir que as zonas de reserva são climatizadas com relativa eficácia. Por outro lado, podemos também verificar os valores extremos e a variação excessiva registados nas salas de exposição. Sabemos que, tanto a excessiva flutuação ( $>20\%$ ), acentuada pela curta duração em que decorre<sup>25</sup>, quanto os valores extremamente elevados ( $>75\%$ ) e extremamente baixos são nocivos para muitos dos materiais compreendidos na coleção (25) e ambos se verificam nas salas de exposição do MCB com frequência, levando a ciclos de fadiga dos materiais. Posteriormente a esta análise, a autora adquiriu termo-higrómetros digitais<sup>26</sup> que colocou em zona vizinha aos termo-higrómetros supervisionados pelo CCB. Apesar de diferenças ligeiras, possivelmente devidas a calibração, os valores assemelham-se. A autora estabeleceu contacto direto com os Engenheiros responsáveis pela manutenção e controlo do equipamento, podendo atestar a dificuldade efetiva na climatização dos espaços, contacto esse que se mantém sempre que necessário. O Módulo III do CCB foi construído sem ter como objetivo albergar um museu (26), pelo que esta é apenas uma das situações em que o edifício se prova inapto para sustentar padrões museológicos. No piso -1 (Grande Hall), não existe sistema de humedificação, apenas de extração de humidade, situação que é por definição dramática, mais ainda quando a substituição deste sistema deverá ser iniciativa da instituição que não tem como missão a conservação do acervo. A arquitetura do edifício prova-se particularmente nociva para a climatização dos espaços expositivos, já que todas as salas são abertas e intercomunicantes (Fig. 1 - ANEXO II). Apesar da comunicação estreita e imediata quando se diagnosticam valores extremos, é quase sempre impossível corrigir a situação. Entre 2014 e 2016, anos em que o MCB encerrava às segundas-feiras, de acordo com relatos dos engenheiros do CCB, o *chiller* não era ativado até à reabertura, na terça-feira. Atualmente, havendo abertura diária entre as 10h00 e as 19h00, verifica-se que o *chiller* dispara diariamente, o que poderá indicar uma circulação da massa de ar no interior do edifício assim que as portas são abertas. Além disso, aquando da abertura prolongada dos portões do cais de carga no piso 0, é sentida uma forte corrente de ar nas salas exposi-

<sup>25</sup> Analisando os gráficos, registam-se variações de 20% de HR em dois dias (Gráficos 0.2, 1.2, 3.2 - Anexo II).

<sup>26</sup> Rotronic® *dataloggers* - programados para registo a cada 60 minutos.

tivas, ainda que estas não tenham ligação direta com a área referida. Analisando os dados obtidos no interior com comparação com o ambiente exterior, conclui-se que o edifício não é estanque ao ambiente exterior, nomeadamente às variações de HR, sendo particularmente suscetível no piso -1, como seria de esperar dada a localização subterrânea e o pé direito muito elevado (Gráficos 1 e 2 - ANEXO II). Apesar da manutenção periódica da calafetagem das portas e janelas nas ligações exteriores mas também interiores, não havendo volumes de ar contidos nos espaços, a climatização é extremamente comprometida.

### Iluminação

A iluminação é natural (portas de vidro no piso -1) e artificial, sendo que todos os sistemas possuem filtros de UV e os valores museológicos são verificados aquando de cada montagem das obras. Uma vez que os gastos com iluminação são também responsabilidade do CCB, o papel da equipa do MCB consiste na sensibilização do Conselho de Administração para a importância extrema da atualização para sistemas de LEDs, não só por motivos de conservação mas também de gestão de custos. Recentemente foi possível substituir projetores para metade da área expositiva do piso -1, com perspetivas de alargar a substituição a todas as áreas nos próximos anos.

Apesar dos esforços por aplicar parâmetros que respeitam *standards* museológicos, o MCB assenta numa exposição permanente, pelo que é de notar que toda e qualquer iluminação tem um efeito cumulativo. A autora esforça-se por substituir obras que façam parte da exposição permanente por outras em reserva que lhes possam equivaler. No entanto, as obras de maior relevância histórica estão praticamente todas expostas, tornando-se difícil em termos curatoriais colmatar a ausência de uma ou outra obra particular, o que leva a alguma resistência por parte dos diretores artísticos.

### Controlo de Pragas

O sistema de controlo é contratado e supervisionado pelo CCB, que ocasionalmente envia os relatórios da empresa contratada<sup>27</sup> ao MCB. É frequente encontrar baratas nos espaços de reserva, nomeadamente nas denominadas Reservas Novas (reserva a sul, mais próxima do rio), espaço onde se albergam as obras de maiores dimensões. Após a abertura do restaurante *Este-Oeste*, em 2013, houve um acréscimo significativo de baratas no espaço de reserva contíguo às traseiras do restaurante. No espaço de restauração anterior, a cozinha que agora serve este restaurante, não estava em uso. Quer pela ativação da cozinha, quer pela concentração de lixos e outros resíduos neste espaço, assistiu-se a um verdadeiro empobrecimento das condições de conservação em reserva, situação que foi repor-

---

<sup>27</sup> Pestox® - Serviços de Desratização, Desbaratização, Tratamento a Formigas, Assistência a Insetos caçadores.

tada pela autora à direção diversas vezes e reencaminhada por esta ao departamento responsável no CCB. Apesar das melhorias aplicadas aquando das notificações, não tarda a revelar-se a entropia do sistema em causa, voltando tudo à situação inicial ou semelhante. Pelo enunciado, e pela proximidade da zona ribeirinha, provou-se necessário reforçar o controlo existente recorrendo a uma desinfestação anual com nebulização de inseticida em todo o MCB, incluindo áreas de reserva<sup>28</sup>.

### 3.3.4. - Conservação e Restauro

Uma das responsabilidades da autora enquanto *registrar* é a de supervisionar as necessidades de conservação das obras e coordenar as intervenções necessárias, em conjunto com os outros membros do departamento da Coleção. Neste âmbito, está particularmente focada em obras com materiais poliméricos, em fotografia e em novos media, dotando-se de formação essencial para que esteja atualizada acerca das práticas vigentes e de forma a poder analisar propostas de intervenção com conhecimento das especificidades. Destacam-se uma intervenção de limpeza, consolidação e integração cromática de duas séries fotográficas de Helena Almeida, uma intervenção de *re-coating* na obra de Alexander Calder uma intervenção de limpeza da obra de John DeAndrea e uma intervenção extensa ao nível dos componentes escultóricos e audiovisuais da obra 'Wrap Around the World Man' de Nam June Paik, em curso.

## **3.4 - Formação profissional adicional**

As coleções da EF e do MCB contêm 40,4% e 31,5% de obras fotográficas<sup>29</sup>, respectivamente. Estando consciente da falta de preparação para lidar com segurança com a profusão de técnicas de impressão fotográfica, particularmente a nível digital, na sua identificação e consequente conservação, a autora candidatou-se ao workshop 'Digital Print', no GCI, em 2016, tendo sido selecionada para uma semana de aulas teóricas e práticas de identificação, diagnóstico e conservação preventiva.

Na EF a autora havia tido o primeiro contacto com obras de novos media e conceitos não adquiridos anteriormente, alguns relacionados com aspectos arquivísticos que são, neste âmbito, determinantes para a conservação dos suportes. Além disso, a rápida evolução tecnológica propicia a utilização de media que são novidade em contexto museológico, pelo que a autora sentia a sua inépcia relativamente a este assunto de forma contundente. Para tal, pesquisou a literatura sobre o tema e integrou algumas conferências e formações online, tendo participado como audiência no *Media Arts Preservation Symposium* em Buda-

---

<sup>28</sup> Inclui a prevenção de Lepismas, não contratada pelo CCB.

<sup>29</sup> Número que não inclui obras com técnicas mistas e não discrimina número de elementos, caso se trate dum políptico.



peste em 2017 e enquanto oradora no *digital cultural heritage: FUTURE VISIONS*, em Londres no fim do mesmo ano, com uma comunicação intitulada 'Conservation Challenges of Contemporary Art - Preservation Issues in the Digital Era'.

### 3.5 - Outras atividades

Em 2010, a autora foi convidada para leccionar a cadeira de 'Princípios de Conservação de Arte Contemporânea' no Mestrado em Arte Contemporânea da Universidade Católica Portuguesa. Neste âmbito, intencionou fornecer conceitos gerais de Conservação Preventiva, desenvolvendo o foco nas particularidades da conservação de arte contemporânea. Em 2017 e 2018 foi responsável pelo seminário em 'Gestão de Coleções: o exemplo do Museu Coleção Berardo' no seio da Licenciatura em Conservação e Restauro da FCT NOVA. Em Novembro de 2018 dará uma aula sobre Conservação de Novos Media na FBAUL. Ao longo do seu percurso profissional, a autora tem ainda trabalhado como conservadora freelance com diversas coleções particulares no desenvolvimento de inspeções de conservação, inventariação, elaboração de relatórios de estado de conservação e pequenas intervenções de conservação e restauro.

## 4 - ATIVIDADES DE MAIOR RESPONSABILIDADE E INOVAÇÃO

"(...) if it is in the museum, it must be 'real' by virtue of the context (...)"

Mary M. Brooks (27)

Por forma a contextualizar os casos de estudo em detalhe, importa fazer uma breve descrição histórica das grandes mudanças na arte no início do século XX. Então, o artista Marcel Duchamp foi o primeiro a apresentar um objeto comum como uma obra de arte, *Le Porte-Bouteilles*, 1914-1964, presente na coleção do MCB (Fig. 1), reagindo aos restantes artistas do seu tempo, segundo ele, excessivamente focados na aparência dos objetos que criavam. Como Duchamp, outros movimentos de vanguarda seus contemporâneos opuseram-se ao conceito vigente de autenticidade: expresso pela correlação entre mão do artista, assinatura, estética e material, directamente ligados a um objeto criado originalmente (27, 28). Contemporaneamente, o desenvolvimento da fotografia contribuiu para um entendimento mais profundo e menos materialista da arte, permitindo a existência de múltiplos objetos idênticos que eram simultaneamente originais e únicos. Mais tarde, o Minimalismo e a Arte Conceptual continuaram esta demanda de abolição da 'mão do artista' de forma imperativa. Não obstante, se, por um lado, estas ações pretendiam desafiar o mercado questionando os pilares que o regem, por outro, a eliminação de 'mão do artista' representa uma ligação ainda mais profunda ao próprio artista. Nele baseia-se, assim, a noção de autenticidade, sendo então o veículo primordial para aceder à 'verdadeira natureza' do objeto (29).



Fig. 1 - Le Porte-bouteilles, 1914 - 1964, Ferro galvanizado, 59 x 37 cm, Inv. n.º 102-178. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris. Cortesia Museu Coleção Berardo. Crédito: David Rato

Deste modo, os princípios de autenticidade e conservação material podem ser permanentemente postos em tensão para preservar a ‘verdadeira natureza’ (28, 30) da obra de arte.

Grande parte das obras contemporâneas derivam de uma natureza instável, conceptual, processual ou variável, e, para estas, a fixação da materialidade não significa a observação da autenticidade do objeto artístico, não servindo, porquanto, os princípios de intervenção mínima ou reversibilidade (28, 29, 31). A colaboração de artistas, historiadores de arte, curadores e conservadores ajuda a estabelecer os valores a con-

siderar e a compreender a deterioração enquanto mudança indesejável (31, 32) em oposição à ideia tradicional assente no envelhecimento material. Apesar da dificuldade em aplicar um *standard* geral, é da maior utilidade reunir documentação apropriada que nos permita aferir as prioridades que constituem os valores de determinada obra de arte e quais os intervenientes nessa aferição (33).

O presente capítulo pretende destacar casos específicos que atestam a responsabilidade da autora e consequente inovação na resposta a estes, nomeadamente na reflexão ética (34) com base nos paradigmas adquiridos na sua formação académica, em confronto com a experiência profissional, refletindo uma ética casuística (35) em detrimento duma ética geral. A compreensão da autora quanto ao conceito de ‘autenticidade’ reside em analisar aspetos tangíveis e intangíveis e as suas co-relações - as significações possíveis duma obra de arte, os seus contextos e as suas características materiais (36, 37).

#### 4.1 - Ellipse Foundation

##### 4.1.1 - Conservação de Instalações

As instalações são, hoje, prática artística instituída e vastamente participante de coleções museológicas. Dada a sua natureza variável, que, frequentemente, inclui elementos descartáveis ou substituíveis, esta prática gera tensões no exercício da conservação (32).

A autora ingressou a equipa poucos meses antes do termo de uma exposição da coleção que incluía a instalação 'Concrete Shock', 2005 de Thomas Hirschhorn (Fig. 2). Imediatamente procurou referências para efetuar a desmontagem adequada das obras, não tendo encontrado informações suficientes. Os restantes membros da equipa informaram a autora de que o assistente do artista viria para a desmontagem, por exigência do artista. A obra consiste numa instalação complexa com as seguintes características:

- uma estrutura de madeira assemelhada a um palco, ligeiramente elevada do chão;
- uma estrutura em arco que se colocava em cima da referida anteriormente;
- tapetes, impressões a cores e a preto e branco, colados com adesivos variados e com fita adesiva castanha;
- televisores com vídeos, manequins e membros de plástico com parafusos e pregos;
- outros objetos.



Fig. 2 - Detalhe da instalação 'Concrete Shock', 2005, de Thomas Hirschhorn. © Thomas Hirschhorn, Cortesia Ellipse/Holma. Inv. n.º 199.

Uma desmontagem que permitisse a salvaguarda total dos objetos dispostos seria impossível e, sendo viável, demoraria meses. A remoção dos adesivos e a limpeza dos respetivos resíduos foram equacionados pela autora. Do atelier do artista foi-lhe dito que o assistente iria supervisionar a desmontagem e acondicionamento e que não seria necessária

nenhuma operação em particular. Antes da desmontagem, a discussão tida no sentido de preservar a integridade física dos elementos em questão foi travada pelo assistente com o argumento de que o trabalho do artista concerne as lógicas de consumo e a produção de lixo, cultivando uma noção de precariedade (38). O artista escolhe deliberadamente materiais de fraca qualidade como expressão artística (39). A solução aplicada pelo assistente foi a de cortar o adesivo com x-acto, permitindo a separação dos elementos. No caso de impressões danificadas, quer por descoloração, quer por danos físicos na desmontagem/montagem, a substituição seria aceitável, existindo, para isso, um banco de imagens na posse do artista. Em instalações futuras, é intenção do artista, por reforçar os aspectos enunciados, colocar fita adesiva em cima da anterior, sucessivamente<sup>30</sup>. Assim, a remoção dos adesivos e limpeza dos elementos ditos 'originais' estaria a comprometer a verdadeira natureza da obra. Simultaneamente, concentrar todos os esforços na conservação dos adesivos e impressões 'originais' não confere à obra 'mais' autenticidade.

A disposição dos elementos no espaço é também essencial para o artista, não estando, porém, documentada com detalhe. A única fonte de instruções disponível consistia numa cópia do caderno de esboços preparatórios da instalação, um objeto documental e artisticamente muito relevante, mas pouco pragmático quanto à montagem da obra. Para tal, a autora desenhou um esquema tridimensional atribuindo cores a cada área e letras com numeração a cada tipologia de objeto, que alocou nas localizações definidas pelo assistente do artista. As embalagens foram feitas por tipologia de objeto e etiquetadas com os mesmos códigos utilizados no esquema de montagem. O caso 'Concrete Shock' pode fornecer-nos um exemplo dum paradigma performativo (a escolha dos materiais) e, simultaneamente, dum paradigma processual (a disposição dos materiais em montagem e desmontagem são também importantes, bem como a ausência de preocupação com o envelhecimento ou substituição de alguns elementos) (36). Neste sentido, confluem dois tipos de sistema de conservação em que, por um lado, é necessário conservar alguns dos objetos e, por outro, a destruição e subsequente substituição de parte deles é aceitável e, mais ainda, desejável.

#### 4.1.2 - Reprodução de provas fotográficas

O episódio relatado no capítulo 3.2.3 - (Danos por água) provocou na autora uma forte reflexão acerca de questões de autenticidade e de obra de arte enquanto original. Dados os danos nas impressões fotográficas terem ocorrido em obras de artistas vivos, imediatamente surgiu a opção de reimprimir as imagens existentes, prática corrente nas coleções de fotografia (40), mas que a autora desconhecia, por contraste com a formação académica que orientava a atuação no sentido de conservar a materialidade da obra e, caso não fosse

---

<sup>30</sup>Hirschhorn referiu, numa entrevista patente no projeto Inside Installations, que no caso da fita se deteriorar excessivamente, esta deverá ser substituída (39).

possível, de a restaurar. Apesar do desconforto profissional, acentuado no momento de destruição das provas danificadas, e da escassa literatura e tempo disponíveis, a autora concordou que seria a solução mais adequada. Efetivamente, dada a instabilidade do *medium* e tratando-se de um meio de arte reprodutível e da qual existem habitualmente várias cópias numa edição limitada, essa solução provava-se eficaz por permitir apresentar um objeto não danificado e, conseqüentemente, não desvalorizado. A reimpressão foi feita e coordenada pelos próprios artistas que dispõem dos negativos, ou dos ficheiros digitais *raw*<sup>31</sup>, das coordenadas de edição e, frequentemente de outras provas da mesma edição. Aquando da formação decorrida no GCI, a autora reavaliou este episódio face aos casos apresentados pelos conservadores de fotografia do Getty Museum<sup>32</sup>. No caso das provas danificadas na EF, quase todas emolduradas com vidro de museu, a mais antiga datava de 1995, e nenhuma apresentava dados aparentes<sup>33</sup> de alteração cromática. Neste contexto, a análise retrospectiva da autora, permitiu-lhe concluir globalmente que a opção tomada havia sido adequada, também dada a extensão e natureza do dano<sup>34</sup>, no entanto, seria aconselhável a presença da autora no processo, num trabalho direto com os artistas (40). Esta reflexão preparou a autora para eventuais situações semelhantes, nas quais procurará analisar mais vertentes, em vez de aceitar a prática instituída. Não obstante, a autora denota falta de literatura sobre esta prática específica, apesar de bastante disseminada.

## 4.2 - Museu Berardo

### 4.2.1 - Controlo de Pragas

Aquando da montagem da exposição 'da cauda à cabeça' (2014) de Carla Filipe, a autora deparou-se com um episódio particularmente desafiante. As características de cada função ocupada numa equipa por vezes são desconhecidas entre os colegas e podem criar falhas de comunicação que são responsabilidade de todos os intervenientes. A lista de obras entregue pelo produtor da exposição à *registrar* continha uma nota breve acerca de

---

<sup>31</sup> Denominação genérica de formatos de arquivos de imagens digitais que contém a totalidade dos dados da imagem tal como captada pelo sensor da máquina fotográfica.

<sup>32</sup> A estratégia de preservação de fotografia a cores dessa instituição passa, frequentemente, por imprimir uma cópia de exposição em jato de tinta de pigmento a partir do negativo original, com a coordenação dos artistas, mas considerando a visão dos curadores e conservadores. Esta estratégia permite conservar em reserva a fotografia original (a primeira impressa pelo artista), que é, frequentemente, uma prova cromogénea, prova por destruição seletiva de corantes ou impressão a jato de tinta (41, 42) e expor uma impressão de jato de tinta de pigmento, considerada mais durável ao agentes ambientais (42). No entanto, o envelhecimento e descoloração dos suportes referidos, resultam numa estética particular que nos remete para um momento específico da história da fotografia. Neste sentido, a deterioração pode resultar na criação de uma ideia de afeto pela sua capacidade de evocar o passado. Por outro lado, a conservação assenta no pilar da originalidade material, afirmando que esta encerra de forma mais eficaz esse mesmo passado (41).

<sup>33</sup> Com base nos relatórios de conservação e de verificação disponíveis.

<sup>34</sup> Danos extensos com destruição total das provas nas margens inferiores por imersão em água.

eventuais objetos que a artista traria ao longo dos dias de montagem, para produção duma nova 'instalação'. Nestas situações, o registo apenas dá entrada da obra quando esta está finalizada, uma vez que muitos dos elementos são desprezados no processo. Apesar disso, não foi veiculada a informação de que estes elementos viriam de estações de comboios abandonadas diretamente para o MCB. A autora, aquando do registo da entrada dos volumes, deparou-se com uma série de elementos de madeira, barrotes de linhas de ferro, móveis e portas, que poderiam estar infestados. Uma vez que a inauguração ocorreria dali a 7 dias, a hipótese de expurgo em anóxia foi afastada. Foi contactada a empresa de desinfestação anual para fazer uma desinfestação com inseticida que ocorreu numa sala vazia no MCB onde permaneceram os objetos durante 24h. Além dos objetos descritos, foram também entregues vasos de betão com plantas vivas, também recolhidos no exterior de estações abandonadas. Estas permaneceram 3 dias no exterior ao sol, após terem sido borrifadas com inseticida para plantas. A natureza dos objetos permitiu que opções tóxicas<sup>35</sup> fossem escolhidas, visando sempre encerrar os objetos em tratamento numa sala vazia encerrada e sem circulação habitual de pessoas. Serve o relato deste episódio como exemplo dos desafios frequentes que podemos encontrar na conservação da arte contemporânea, para os quais necessitamos de adequar os conhecimentos de base a cada situação específica, não dispondo, para tal, dum conjunto de regras que nos permita performar adequadamente em todas as situações. Outrossim, havendo variadas exposições no MCB, cabia ainda à autora garantir a proteção dos restantes objetos que nelas figuravam. O produtor e a artista foram notificados de que, no caso de não haver solução célere e eficaz para o problema, ou mesmo se se verificasse um indício de infestação ao longo da duração da exposição, a autora faria todos os esforços para que os objetos infestados fossem removidos do MCB, ainda que isso significasse o prejuízo da exposição em causa.

#### 4.2.2 - Segurança das obras de arte em exposição

Um aspecto de particular enfoque que deriva da elevada afluência de visitantes no MCB prende-se com a vigilância dos seus comportamentos. É frequente que estes toquem, voluntária ou involuntariamente, nos objetos e, por vezes, os vandalizem. Verifica-se que alguns dizem não saber que é proibido tocar, ficando por vezes melindrados com os reparos dos vigilantes. Além disso, sendo a interatividade uma prática com alguma expressão no meio artístico contemporâneo, os visitantes pensam poder interagir com todos os objetos,

---

<sup>35</sup> Aplicadas com metodologia segura por pessoal especializado e equipado para o efeito.

desprezando a sinalização existente. Neste âmbito há três fatores de perturbação à integridade física da obra:

1 - Aspectos de natureza conceptual - Desde o início do século XX que a arte dispõe de instrumentos de subversão à lógica institucional do museu, criando para tal certos impedimentos de ordem museográfica. Se contemplarmos o exemplo do Minimalismo, vemos que “nenhuma das obras pode ser emoldurada ou colocada num plinto. Não há nenhum dispositivo de separação entre as obras e o espectador (43)”. Portanto, será subverter a identidade da obra, colocar uma baia, um risco de vinil no chão, ou qualquer sinal que demarque uma separação espacial. Evidentemente, cumprir esse desígnio significa correr riscos relativos à integridade material da obra, não cumprir acarreta também riscos relativos à sua integridade conceptual.

2 - Aspectos de natureza interativa - Na exposição de Nicolás Paris em 2016, a autora teve um debate intenso com o artista acerca da forma expositiva que este queria utilizar. Contextualizando, a exposição desenrolava-se por um percurso ‘não interativo-interativo-não interativo-interativo’ o que, *per se*, se adivinhava complexo de sinalizar para o visitante. A isto somava-se o facto de, na primeira sala existir uma grande mesa com objetos de tamanho muito reduzido - folhas A5, lápis, moedas, talões de compras - que o artista intentionava dispor sem qualquer proteção (sem campânula de acrílico ou proteção de vidro). Para tal, teve a autora de convencer o artista e o emprestador do enorme risco de furto e de dano em que incorriam os seus objetos, sugerindo cobrir os desenhos com vidros e fixar os objetos com fio de nylon ou *museum wax*<sup>36</sup>. O artista assinou um termo de responsabilidade relativo às obras que eram sua propriedade mas acabou por concordar com o sistema proposto pela autora. Importa referir que as soluções raramente satisfazem plenamente qualquer dos intervenientes, sendo resultado de um compromisso.

3 - Aspectos estéticos - é prática habitual na curadoria apelar a uma estética do conjunto que define determinada exposição e, nesse contexto, é frequente os curadores serem avessos a sistemas de retenção (bairas, campânulas, alarmes). A autora é sensível a essa preferência sempre que o argumentário é satisfatório, preferindo recorrer a uma vigilância física mais presente, o que, por outro lado acarreta mais custos.

A manutenção destas variáveis em exposição é uma tarefa permanente e distinta em cada nova montagem, e muito influenciável pelos orçamentos disponíveis.

---

<sup>36</sup> Mistura de ceras micro-cristalinas para aderir cristal, porcelana, vidro e alguns derivados de madeira. Adquirido em <https://www.preservationequipment.com/Catalogue/Display-Products/Display-Identification/Museum-Wax-P615-8000>

#### 4.3 - Conservação de Novos Media

Tanto na EF como no MCB, a autora deparou-se com uma forte componente de obras de novos media<sup>37</sup> representativa de artistas históricos como Dan Graham, Nam June Paik, Bill Viola, Stan Douglas, Eija-Liisa Ahtila, Steve McQueen e Pierre Huyghe. Apesar da percentagem de 9,9% (EF) e 2,2% (MCB) não parecer significativa, dada a complexidade característica destas obras (32), quer a nível de montagem - elementos de disposição e características variáveis -, quer a nível de preservação - suportes de vídeo e equipamento de *playback*, formatos digitais -, mas também em relação com a falta de preparação do conservador-restaurador, os novos media representam um grande desafio para as instituições museológicas contemporâneas. A lenta incorporação deste tipo de obras nos museus atrasou, também, o desenvolvimento das competências para lidar com elas. Isto deve-se ao facto de, na sua génese, estas obras não se dedicarem a plataformas institucionais mas sim a uma redefinição radical da arte (44). Dada a rápida evolução tecnológica, os formatos e equipamento respetivos tornam-se rapidamente obsoletos, tornando impossível a leitura dos formatos de arquivo mesmo que estes estejam bem preservados. Paradoxalmente, são hoje os museus os únicos veículos possíveis de preservação destes momentos da história da arte.

A diversidade de meios utilizados pelos artistas, a par da sua componente tecnológica, habitualmente ausente da formação do conservador-restaurador, justificaram, na EF, que as funções à volta deste núcleo fossem desempenhadas pelo diretor técnico e não pela autora, restando a esta as funções de acondicionamento dos suportes físicos: película de 16mm, Betacam's, DVD's, VHS, discos rígidos, *pen drives*, na sua maioria. Aquando da integração na equipa do MCB, a autora deparou-se com a total ausência de especialistas a cuidar deste tipo de acervo, sendo que, mesmo para a montagem das obras em exposições, o MCB recorria a *outsourcing* de técnicos de audiovisuais que, apesar de habilitados, não seriam responsáveis pela continuidade do processo de preservação. Além disso, todos os suportes de obras de novos media se situavam na mesma reserva que o equipamento audiovisual, na qual entra e sai staff externo, situação que foi imediatamente corrigida.

Alguma literatura acerca das questões de autenticidade referidas acima já havia sido adquirida e a autora sentia-se preparada para lidar com aspetos teóricos, porém, absolutamente desprovida de competências técnicas. Assim, procurou fazer algumas formações on-

---

<sup>37</sup> Obras que podem incluir som, filme, vídeo, programação informática, componentes eletrónicos em conjugação ou não com outros elementos e que, habitualmente, têm uma duração no tempo. Também por isso, apelidados de Time-Based Media.



line<sup>38</sup>, e recorreu extensamente aos projetos de conservação de novos media, nomeadamente ao Matters in Media Art<sup>39</sup>, Variable Media Project (VMP)<sup>40</sup>, aos recursos disponibilizados pelo Electronic Arts Intermix<sup>41</sup> e incorporou *Iteration Reports*<sup>42</sup> (45) nos registos de cada exposição. Participou em *workshops* no MAPS<sup>43</sup> em 2017 (46-49) após os quais iniciou uma inspeção de conservação global à coleção de novos media do MCB. Como preparação, a autora reuniu todos os formatos existentes - *masters*, *sub-masters* e cópias de exposição. De acordo com o verificado aquando da sua chegada ao MCB (capítulo 3.3.1), várias obras careciam de formatos de arquivo (50-52), uma situação de elevado risco para a preservação das obras em questão pela instituição em referência. Foi recuperado pela autora, sempre que possível, junto dos artistas ou galerias, um formato de arquivo mais próximo do original (53). Foi montado um laboratório para diagnóstico de estado de conservação e digitalização (54) dos formatos *Betacam*, *U-Matic*, *DVCAM*, *MiniDV*, *DVD*, *VHS* e discos rígidos presentes no acervo com colaboração da empresa<sup>44</sup> contratada para a montagem destas obras em exposição. Ao longo das duas semanas em que decorreu o visionamento, importa referir o seguinte:

1. O leitor de *U-Matic* disponível apresentou uma avaria no primeiro dia de funcionamento e, desde então que tem sido difícil obter um leitor de substituição por indisponibilidade no mercado, pelo que se mantém por diagnosticar o estado de conservação desses formatos;

2. A leitura dos formatos de arquivo *Betacam* permitiu diagnosticar perdas de informação digital em 70% dos casos, concentrados nos momentos iniciais do vídeo (partes da fita exteriores).

Acerca do enunciado no ponto 2., e uma vez que *Betacam* é um formato de arquivo, e, portanto, durável, os resultados surpreenderam a autora e os técnicos. Além dos valores ambientais de conservação em reserva não se verificarem, a deterioração com a extensão

---

<sup>38</sup> *Webinars* do <https://www.connectingtocollections.org/resources/>

<sup>39</sup> <http://mattersinmediaart.org>

<sup>40</sup> <http://variablemedia.net/>

<sup>41</sup> <http://www.eai.org/>

<sup>42</sup> Relatórios a preencher em cada exposição da mesma obra de novos media com parâmetros variáveis. O registo das variações e suas justificações permitirá aos conservadores compreender quais os valores mais relevantes da obra documentada .

<sup>43</sup> *What is the role of the conservator*, The Media Art Preservation Symposium, March 23-24, 2017, LUDWIG Museum, Budapest

<sup>44</sup> Balaclava Noir - João Chaves, diretor técnico

e tipologia observadas pode dever-se a um fator adicional. Suspeita-se que, uma vez que o formato em causa consiste numa fita magnética, a presença destes objetos até 2011 na reserva de material audiovisual, junto com colunas de som e outros dispositivos magnéticos, pode ter acentuado a sua deterioração. Seria útil averiguar se o material que constitui a fita (PE) (54), se deteriorou ou se apenas houve um fenómeno de desmagnetização.

No final de 2017, a autora apresentou uma comunicação intitulada 'Conservation Challenges of Contemporary Art: Preservation issues in the digital era' na conferência *digital cultural heritage: FUTURE VISIONS*<sup>45</sup> (ANEXO IV), com reflexões teóricas acerca dos objetos disponíveis na coleção do MCB mas também referindo questões de conservação de *software art* e *web art*.

Atualmente, decorre uma intervenção de conservação e restauro à obra 'Wrap Around The World Man' de Nam June Paik (Fig. 3). A intervenção visará restaurar os seus constituintes escultóricos e proceder à manutenção dos componentes audiovisuais. A obra em questão alude a um episódio fulcral na história da arte em novos media, uma transmissão de imagens de vídeo ao vivo via satélite que uniu vários países, no contexto dos Jogos Olímpicos de Seul de 1988. Os componentes escultóricos consistem em caixas de televisões (TVs) de madeira (já apropriadas pelo artista como TVs antigas) e rádio, dois globos de plástico e várias antenas metálicas, numa disposição que estabelece uma figura antropomórfica. Dentro das caixas de TVs de madeira estão colocados monitores analógicos e dentro dos globos mini LCDs. O equipamento de leitura das imagens vídeo é atualmente um leitor de DVD, mas originalmente era um Laser Disc (avariado e com difícil reparação). Os danos materiais provêm maioritariamente da montagem/desmontagem dos componentes audiovisuais, pelo que estão a ser averiguadas possíveis alterações funcionais que não comprometam a verdadeira natureza da obra. Dadas as questões de obsolescência que levanta ao nível de equipamento e juntamente com as reflexões já feitas e publicadas no meio museológico (55-60), esta intervenção terá componentes ética e técnica bastante exigentes, cujo processo e resultado a autora gostaria de ver publicados.

---

<sup>45</sup> *digital cultural heritage: FUTURE VISIONS* London 2017, UCL East, Here East, Queen Elizabeth Olympic Park, November 13-15 2017



Fig. 3 - *Wrap Around The World Man*, 1990. Caixas de televisores de madeira, vidro e plástico, monitores de TV analógicos, LCD's, globos de plástico, componentes eletrônicos, poliéster, tinta, 250 x 240 x 160 cm, Inv. nr.º 102-418. © Nam June Paik, Cortesia Museu Coleção Berardo

## 5. CONCLUSÃO - ANÁLISE CRÍTICA DO PERCURSO PROFISSIONAL

A autora considera relevante que se conclua o presente relatório com observações referentes a dois tipos de atuação: a conservação preventiva e, ainda que parte desta, a conservação de arte contemporânea, com manifestas particularidades.

Apesar das suas vantagens, a conservação preventiva, mesmo quando compreendida, é mais aceite na teoria do que na prática. Uma vez que a velocidade da degradação das obras de arte é frequentemente difícil de medir, os resultados da conservação preventiva não são facilmente quantificáveis nem visivelmente dramáticos, por comparação com uma intervenção de conservação. O edifício 'temporário' da EF, nunca deixou de o ser, ape-

sar de representar um risco extremo para a conservação da coleção. Por outro lado, as verbas públicas disponíveis para a cultura são limitadas, levando a que os museus tenham de justificar a sua existência. Para tal é mais eficaz organizar uma grande exposição e movimentar os objetos do que aplicar verbas em conservação (61). Este facto atesta-se facilmente na génese do acordo que funda o MCB. Atribuir à instituição CCB, não detentora da coleção do MCB, a maioria das tarefas associadas à sua conservação preventiva, é, na perspetiva da autora, profundamente negligente. Esta solução permite, no entanto, atribuir um orçamento consideravelmente mais baixo, e erróneo, ao funcionamento do MCB, que assim exclui uma fatia considerável dos fundos despendida pela outra instituição. Esta situação é vista pelo CCB como uma sobrecarga ou um investimento sem mais-valia, o que trava a atualização dos equipamentos.

Na experiência da autora, as exposições monográficas com artistas vivos, alguns deles jovens, têm representado problemáticas particulares com foco na novidade dos media e numa mudança de atitude em relação à arte contemporânea e à missão do museu. Para uma profissão que tem forte sustento em pragmatizar e sistematizar informações e procedimentos, as alterações às práticas museológicas estabelecidas representam um confronto particularmente desafiante na prática da conservação enquanto exercício de alguma elasticidade formal com fim na manutenção duma firmeza ética. Nesse contexto, o processo de decisão pode ser angustiante por receio de que qualquer escolha que façamos seja alvo de crítica. Felizmente (ou infelizmente em alguns casos), a realidade do dia a dia no museu e os prazos e recursos que lhe são associados, empurram para que haja alguma celeridade na reflexão com fim na obtenção de resultados. É frequente o sentimento de insatisfação com o resultado obtido uma vez que é raro preencher todas as preocupações éticas que decorrem de todos os diferentes paradigmas. Substituições de material original, repintes, execução de novas cópias, são práticas recorrentes e que se encaixam numa preservação da arte contemporânea válida e que, no momento da formação académica da autora, não tinham a mesma expressão ou eram até vistas por esta, e pela comunidade de conservadores-restauradores, como altamente anti-éticas. Também, a experiência da autora em situações de tomada de decisão urgente, reforça a importância das entrevistas aos artistas e da documentação do que, para estes, será válido enquanto limite ético a nível duma intervenção de conservação (31).

Podemos concluir que algumas das dificuldades encontradas pela autora seriam evitadas através duma política informada de aquisições. Apesar de ser aconselhável uma avaliação pelos conservadores em momento de pré-aquisição (62), a autora nunca se deparou com essa situação. É pretendido, com o estabelecimento de uma política concreta, obter informação que permita estimar custos futuros, logística e cenários de conservação e a partir das quais possam surgir questões mais detalhadas *a posteriori*. A documentação das aquisições, tanto na EF como no MCB, tinham falhas a um nível básico, relativas a planos de montagem e certificados de autenticidade. As dificuldades na obtenção de ficheiros *mas-*

ter e planos de montagem no MCB, tornou-se um obstáculo permanente e com alguns constrangimentos diplomáticos. Havendo uma política clara que fosse sempre observada, não restariam dúvidas acerca da obtenção da informação necessária nem se criariam solicitações tardias junto dos artistas e/ou galerias que podem ser equívocas e prejudiciais para a boa imagem da instituição.

Em 2013 van Saaze refere a falta dum *standard* museológico comum para a conservação da arte contemporânea, como aquele aceite pela comunidade no contexto da conservação científica (29). Apesar da autora considerar um *standard* desse tipo impossível, dada a variabilidade e imprevisibilidade dos meios de expressão artística, nos últimos 5 anos tem assistido a uma mudança razoável na mentalidade do conservador-restaurador de arte contemporânea, que tende a afastar-se de alguns tradicionais fetichismos com a materialidade. A autora vê e opera esta mudança numa forma orgânica, na sua experiência, do seguinte modo: a insatisfação com as competências de que dispõe, quer a nível tecnológico, quer a nível científico ou curatorial, forçam uma busca pelos pares que se confrontem com situações idênticas. E, a par dessa busca, ou espoletada por ela, o contacto com os artistas, as conversas com os curadores, e os autores que publicam sobre o tema aumentam a consciencialização para essas situações e preparam a autora para outras. Neste sentido, a literatura, acompanhada de ações de formação, ajudam a racionalizar a experiência que encerra, efetivamente, a maior fonte de conhecimento para a autora e que, ao longo de 12 anos, faz com que esteja vastamente preparada para os desafios técnicos e éticos que ainda encontrará.

## 6. ADEQUAÇÃO AO GRAU DE MESTRE

A autora afirma ter contribuído para o progresso da disciplina através da transmissão do conhecimento de forma sistemática e permanente ao longo do seu percurso profissional. Fê-lo, ora no exercício das suas funções de conservadora e registrar, ora enquanto professora e oradora, frequentemente com paradigmas práticos, extremamente necessários no âmbito académico e, particularmente, na conservação de arte contemporânea em Portugal, onde admite ser uma das primeiras especialistas formadas na área e com experiência institucional em permanência. Aprofundou e alargou, até à data, os conhecimentos adquiridos na Licenciatura em Conservação e Restauro pré-Bolonha, tendo isso contribuído para aumentar as suas competências organizacionais, pragmáticas e de síntese, evoluindo vastamente o seu conhecimento numa perspetiva crítica, essencial para um bom trabalho de preservação do património cultural.

Resta referir que o percurso letivo frequentado durante a licenciatura em Conservação e Restauro pré-Bolonha é idêntico ao que consiste atualmente no conjunto dos dois ci-

culos de formação, Licenciatura + Mestrado, incluindo o estágio final com duração de um ano letivo que implica realização de tese e apresentação oral com discussão pública.

Porquanto, a autora considera enquadrar-se no perfil de Mestre em Conservação e Restauro definido em regulamento pela Universidade NOVA de Lisboa e que, nos termos do Despacho 20/2010 da FCT NOVA, apresenta as competências necessárias para obter equivalência a esse nível de qualificação académica.

## BIBLIOGRAFIA

- (1) - ASHLEY-SMITH, Jonathan, *Risk Assessment for Object Conservation*, 1999, Oxford, Butterworth-Heinemann
- (2) - WALLER, Robert, *Conservation Risk Assessment: A Strategy for managing resources for preventive conservation. In Preventive Conservation: practice, theory, and research*, Preprints of the contributions to the Ottawa Congress, 1994, London, IIC
- (3) - *Agents of Deterioration*, CCI (Canadian Conservation Institute), <<https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration.html>>, acedido em 1 de Abril de 2018
- (4) - KEENE, S., *Managing Conservation in Museums*, 2002, Butterworth-Heinemann, Oxford
- (5) - *Running a Museum, a practical handbook*, 2004, ICOM, Paris, <[https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/practical\\_handbook.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/practical_handbook.pdf)>, acedido em 1 de Abril de 2018
- (6) - MALARO, Marie, *Collections management policies* in: FAHY, Anne, *Collections Management*, 1995, Routledge, London
- (7) - Código de Ética do ICOM para Museus, 2004, ICOM, <<http://archives.icom.museum/codes/Lusofono2009.pdf>> acedido em 1 de Abril de 2004.
- (8) - DESVALLÉES, André e MAIRESSE, François, *Conceitos chave de museologia*, 2013, ICOM, São Paulo, <<http://icom-portugal.org/multimedia/Conceitos-Chave%20de%20Museologia.pdf>>, acedido em 5 de Maio de 2018
- (9) - *Plano de Conservação Preventiva Bases orientadoras, normas e procedimentos*, 2007, Instituto dos Museus e da Conservação, <<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/ljf/ipm-planoconservacaopreventiva.pdf>>, acedido a 6 de Maio de 2018
- (10) - Preservation of Museum Collections, Conserve O Gram, 1/1, 1993, National Park Service, Washington D.C., <<https://www.nps.gov/museum/publications/conservoogram/01-01.pdf?pdf=1-1>>, acedido a 5 de Maio de 2018
- (11) - KEENE, Suzanne, *Audits of Care: a framework for collections condition surveys*, in: KNELL, Simon, *Care of Collections*, 1994, Routledge, London
- (12) - LAURENSEN, Pip, *The Management of Display Equipment in Time-based Media Installations*, Tate Papers Spring, 2005, London, <<http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7344>>, acedido em 1 de Agosto de 2018
- (13) - WHARTON, Glenn e MOLOTCH, Harvey, *The Challenge of Installation Art*, in: RICHMOND, Alison e BRACKER, Alison, *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, Routledge, 2011, Nova Iorque, <[http://glennwharton.net/wp-content/uploads/2015/07/Wharton\\_Molotch-Challenge-of-Installation-Art.pdf](http://glennwharton.net/wp-content/uploads/2015/07/Wharton_Molotch-Challenge-of-Installation-Art.pdf)> acedido em 20 de Julho de 2018
- (14) - *The model for condition registration*, in: HUMMELEN, IJsbrand e SILLÉ, Dionne, *Modern art, who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, Foundation for the Conservation of Modern Art: Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, Amesterdão
- (15) - *Collections Management Software Criteria Checklist* (revisto em 2012), Canadian Conservation Institute (CCI), <<https://www.canada.ca/en/heritage-information-network/services/collections-management-systems/software-criteria-checklist.html>>, acedido a 2 de Setembro de 2018
- (16) - *Matters in Media Art, A multi-phase collaborative project designed to provide guidelines for the care of media art*, 2015, <<http://mattersinmediaart.org/>>, acedido a 2 de Setembro de 2018
- (17) - *Decreto-Lei n.º 199/96*, Diário da República n.º 242/1996, Série I-A de 1996-10-18, Ministério das Finanças da República Portuguesa, <<https://dre.pt/pesquisa/-/search/226202/details/maximized>> acedido a 23 de Maio de 2018



- (18) - *Care of Colour Photographic Materials* - Canadian Conservation Institute (CCI) Notes 16/5, CCI Notes Series 16 (Care of Photographic Materials), 2007, <<https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes/care-colour-photographic-materials.html>>, acedido a 23 de Maio de 2018
- (19) - MICHALSKI, Stephan, *Agent of Deterioration: Light, Ultraviolet and Infrared*, <<https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/light.html>>, acedido a 23 de Maio de 2018
- (20) - MOCTEZUMA, Constança, *Estudo da Conservação de uma Obra em Sabão de João Pedro Vale*, Dissertação de Mestrado Conservação e Restauro, Arte Contemporânea, Departamento de Conservação e Restauro da FCT-UNL NOVA, <[https://run.unl.pt/bitstream/10362/4968/1/Moctezuma\\_2010.pdf](https://run.unl.pt/bitstream/10362/4968/1/Moctezuma_2010.pdf)>, acedido a 23 de Maio de 2018
- (21) - *Decreto-Lei n.º 164/2006*, Diário da República, 1.ª série — N.º 153 — 9 de Agosto de 2006, <[http://pt.museuberardo.pt/sites/default/files/documents/decreto\\_lei\\_164\\_2006\\_0.pdf](http://pt.museuberardo.pt/sites/default/files/documents/decreto_lei_164_2006_0.pdf)>, acedido a 20 de Maio de 2018
- (22) - *Plano de Gestão de Riscos de Corrupção e de Infrações Conexas*, 2012, Museu Coleção Berardo, <[http://pt.museuberardo.pt/sites/default/files/documents/plano\\_de\\_gestao\\_de\\_riscos\\_de\\_corrupcao\\_e\\_de\\_infracoes\\_conexas\\_famc\\_cb\\_3.pdf](http://pt.museuberardo.pt/sites/default/files/documents/plano_de_gestao_de_riscos_de_corrupcao_e_de_infracoes_conexas_famc_cb_3.pdf)>, acedido a 20 de Maio de 2018
- (23) - *Arte Moderna e Contemporânea*, Coleção Berardo, <<http://www.berardocollection.com/?sid=50004&CID=100&lang=pt>>, acedido a 23 de Maio de 2018
- (24) - *Circulação de Bens Culturais Móveis*, Temas de Museologia, 2004, Instituto Português de Museus, <<https://formacaompr.files.wordpress.com/2010/02/imc-circulacao.pdf>>, acedido a 25 de Maio de 2018
- (25) - MICHALSKI, Stephan, *Agent of Deterioration: Incorrect Relative Humidity*, <<https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/humidity.html>>, acedido a 23 de Maio de 2018
- (26) - *Historial do Centro Cultural de Belém*, <<https://www.ccb.pt/Default/pt/Inicio/Institucional/Historial>>, acedido a 2 de Junho de 2018
- (27) - BROOKS, Mary M. 2014. 'Indisputable Authenticity': *Engaging with the Real in the Museum*, in: Rebecca Gordon, Erma Hermens and Frances Lennard (eds), *Authenticity and Replication: The "Real Thing" in Art and Conservation*, London: Archetype Publications, 3–10
- (28) - CLAVIR, Miriam, *Preserving what is Valued: Museums, Conservation, and First Nations*, 2002, UBC Press, Vancouver
- (29) - VAN SAASZE, Vivian, *Installation art and the museum: presentation and conservation of changing artworks*, 2014, Amsterdam University Press
- (30) - UNESCO Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage Committee, *Nara Document on Authenticity*, 1994, <<https://whc.unesco.org/document/116018>> acedido em 5 de Setembro de 2018
- (31) - WHARTON, Glenn, *The Challenges of Conserving Contemporary Art*, in: ALTSHULER, Bruce, *Collecting the new - Museums and Contemporary Art*, 2005, Princeton University Press
- (32) - LAURENSEN, Pip, *Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations*, 2006, Tate Papers, Autumn 2006
- (33) - PHILLIPS, Joanna, *Reporting Iterations: A Documentation Model for Time-Based Media Art*, Revista de História da Arte, Vol. 4, 2005, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - UNL, <<http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHAW4.pdf>>, acedido a 5 de Setembro de 2018
- (34) - ASHLEY-SMITH, Jonathan, *The Ethics of Conservation*, in: KNELL, S., *Care of Collections*, Routledge, 1995, London



- (35) - *The decision-making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art*, in: HUMMELEN, IJsbrand e SILLÉ, Dionne, *Modern art, who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, Foundation for the Conservation of Modern Art: Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, Amesterdão
- (36) - VAN DE VALL, Renée, *Documenting Dilemmas - On the relevance of ethically ambiguous cases*, Revista de História da Arte, Vol. 4, 2005, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - UNL, <<http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHAW4.pdf>>, acessado a 30 de Junho de 2018
- (37) - APPLEBAUM, B., *Conservation Treatment and the Custodian/Conservator Relationship*, CeROArt, 2, 2008: Regards Contemporains sur la restauration, <<https://journals.openedition.org/ceroart/445>>, acessado a 15 de Maio de 2018
- (38) - HIRSCHHORN, Thomas, *Restore Now*, Aubervilliers, June 1., 2006, <<http://www.thomashirschhornwebsite.com/texts/>> acessado em 1 de Setembro de 2018.
- (39) - SCHOLTE, Tatja e 'T HOEN, Paulien, *Inside Installations - Preservation and Presentation of Installation Art*, 2007, ICN / SBMK
- (40) - MARCHESI, Monica, *Forever Young - The reproduction of photographic works as a conservation strategy*, 2017, Doctoral Thesis, Leiden University, <<https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/59473>>, acessado a 2 de Setembro de 2018
- (41) - BURGE, Daniel, *IPI Guide to Preservation of Digitally-Printed Photographs*, 2014, Image Permanence Institute, Rochester Institute of Technology, <[http://www.dp3project.org/webfm\\_send/739](http://www.dp3project.org/webfm_send/739)> acessado a 1 de Setembro de 2018
- (42) - REILLY, James M., *Storage Guide for Color Photographic Materials: caring for color slides, prints, negatives, and movie films*, 1998, Image Permanence Institute, Rochester Institute of Technology, <[https://www.imagepermaneceinstitute.org/webfm\\_send/517](https://www.imagepermaneceinstitute.org/webfm_send/517)> acessado a 1 de Setembro de 2018
- (43) - BATCHELOR, David, *Minimalism, Movements in Modern Art*, 1998, Tate Publishing
- (44) - DIETZ, Stephan, *Collecting New-Media Art: Just Like Anything Else, Only Different*, in: ALTSHULER, Bruce, *Collecting the new - Museums and Contemporary Art*, 2005, Princeton University Press
- (45) - <<https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2015/11/guggenheim-conservation-iteration-report-2012.pdf>>
- (46) - HUYS, Frederika, *Complexity, Variation and Conservation. How to proceed as Contemporary art Conservators?*, Workshop, Media Arts Preservation Symposium, Ludwig Museu, Budapest, 2017, <<http://maps2017.ludwigmuseum.hu/en/speakers/frederika-huys/>>, acessado em 5 de Setembro de 2018
- (47) - ESPENSCHIED, Dragan, *Software is "stuff unlike any other"*, Workshop, Media Arts Preservation Symposium, Ludwig Museu, Budapest, 2017, <<http://maps2017.ludwigmuseum.hu/en/speakers/dragan-espenschied/>>, acessado a 5 de setembro de 2018
- (48) - WIJERS, Gaby, *How Can a Digital Artwork Be Sustained, Operated, and Presented?*, Workshop, Media Arts Preservation Symposium, Ludwig Museu, Budapest, 2017, <<http://maps2017.ludwigmuseum.hu/en/speakers/magyar-gaby-wijers/>>, acessado a 5 de setembro de 2018
- (49) - WHARTON, Glenn, *Media Conservation Documentation: Emerging Trends and Public Access*, Workshop, Media Arts Preservation Symposium, Ludwig Museu, Budapest, 2017, <<http://maps2017.ludwigmuseum.hu/en/speakers/glenn-wharton/>>, acessado a 5 de setembro de 2018
- (50) - OLEKSIK, Peter, 2015, *Digitizing MoMA's Video Collection*, <[https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2015/04/08/digitizing-momas-video-collection/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/04/08/digitizing-momas-video-collection/)>

- (51) - *Collection: Equipment & Technical Issues: Media Formats*, Electronic Arts Intermix, <<http://www.eai.org/resourceguide/collection/singlechannel/equiptech.html#MEDIA>>, acedido em 5 de setembro de 2018
- (52) - *GUGGENHEIM PRESERVATION MODEL – Analog Standard Definition Video*, <<https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2015/11/guggenheim-time-based-media-preservation-model-for-analog-standard-definition-video-2012.pdf>>
- (53) - ILES, Chrissie e HULDISCH, Henriette, *Keeping Time: On Collecting Film and Video Art in the Museum in*: ALTSCHULER, Bruce, *Collecting the new - Museums and Contemporary Art*, 2005, Princeton University Press
- (54) - ADELSTEIN, Peter Z., *IPI Media Storage Quick Reference*, Rochester Institute of Technology, 2004, <[https://www.imagepermanenceinstitute.org/webfm\\_send/301](https://www.imagepermanenceinstitute.org/webfm_send/301)> acedido em 16 de setembro de 2018
- (55) - HÖLLING, Hanna B., *Paik's Virtual Archive - Time, Change, and Materiality in Media Art*, 2017, University of California Press
- (56) - HÖLLING, Hanna B., *Zen for Film*, 2015, University of Chicago Press
- (57) - HÖLLING, Hanna B., *Transitional media: duration, recursion, and the paradigm of conservation*, *Studies in conservation* 61, no. 2-Supp, 2016
- (58) - HÖLLING, Hanna B., *Seeking the authentic moment: de- and re-materialisations in Paik's video and multimedia installations*, *AICCM bulletin* 34, 2013
- (59) - FROHNERT, Christine, *Conservation of historic cathode ray tube-based artworks from the 1960s*, *The electronic media review* 2, 2013
- (60) - PHILLIPS, Joanna, *Shifting equipment significance in time-based media art*, *The electronic media review* 1, 2012
- (61) - Getty Conservation Institute, *Preventive Conservation*, in: KNELL, S., *Care of Collections*, 1994, Routledge, London
- (62) - HODIN, Jessica I., 2009, *Can museums collect new media art? The need for a paradigm shift in museum conservation*, Master's thesis, Sotheby's Institute of Art – New York/University of Manchester

## ANEXO I - ELLIPSE FOUNDATION

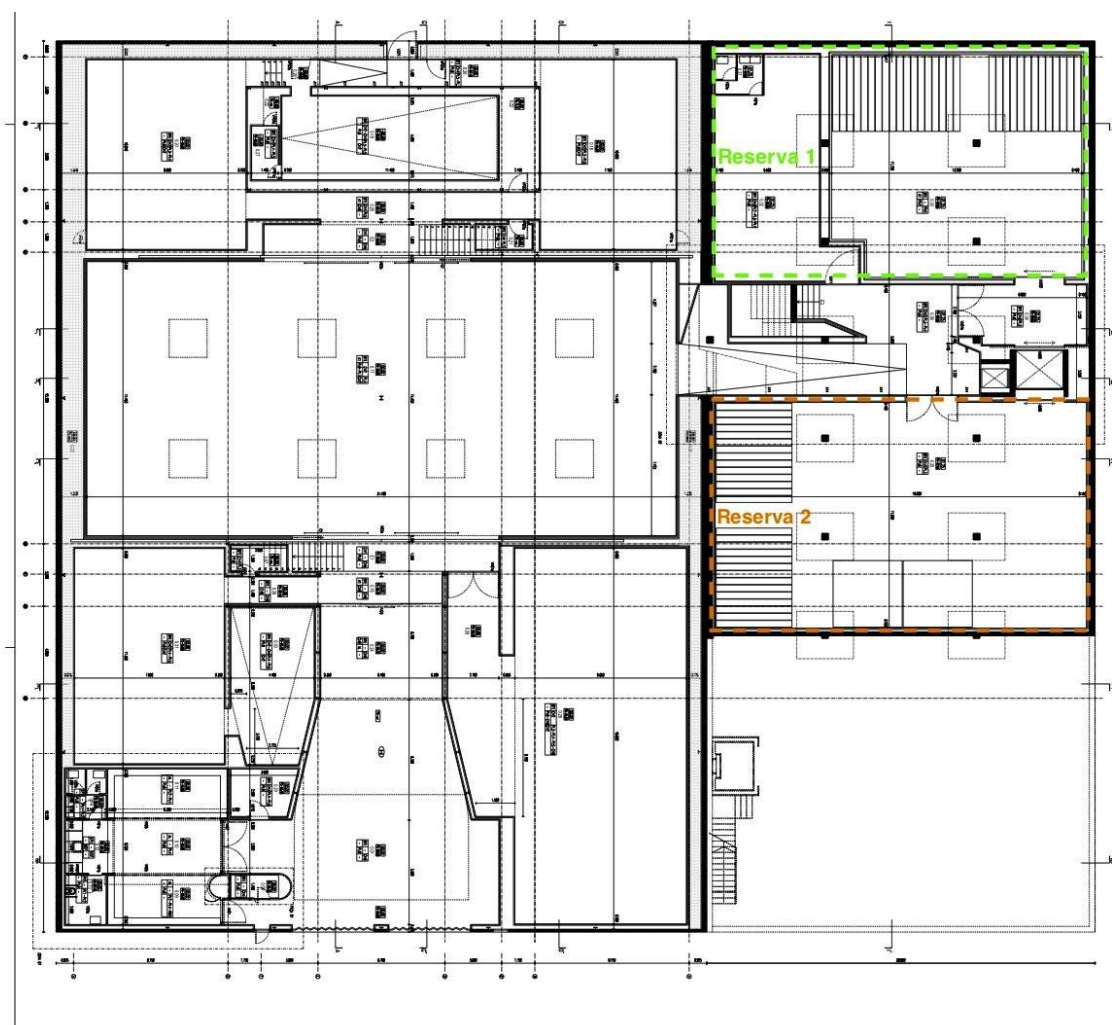


Fig. 1 - Planta do piso 0 com localização das reservas.

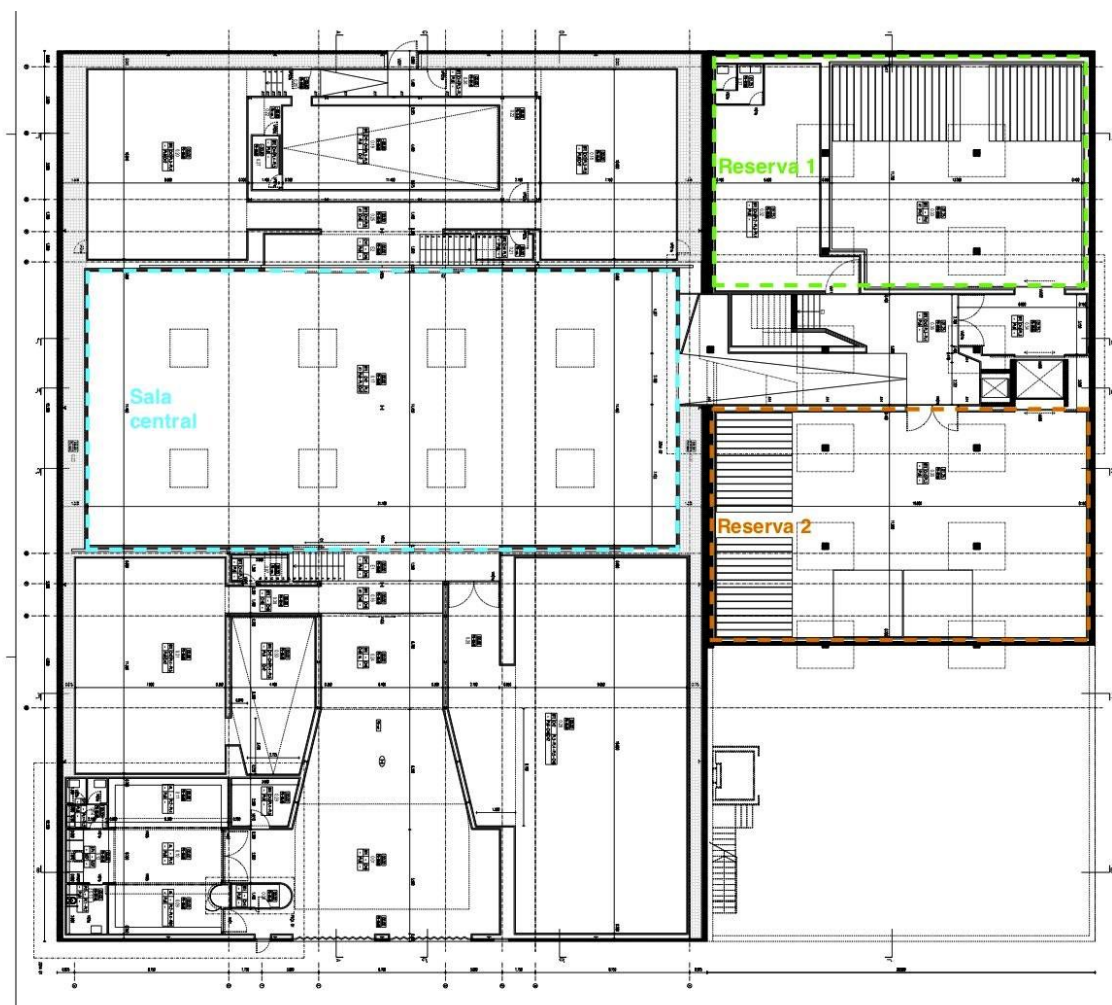


Fig. 2 - Planta do piso 0 com localização da área mais sensível às variações ambientais - Sala Central.



Fig. 3 - Planta do piso 1 com localização das salas de exposição mais sensíveis às variações ambientais - piso 1 - salas de exposição.





Fig. 4 - John Bock, 'Nöle', 2006 © John Bock, Cortesia Ellipse/Holma. Inv. nr.º 043.



Fig. 5 - Detalhe do elemento infestado. John Bock, 'Nöle', 2006 © John Bock, Cortesia Ellipse/Holma.



Fig. 6 - Imagens da infestação antes da intervenção de limpeza<sup>46</sup> de 'Nöle'.

<sup>46</sup> Por impossibilidade de localizar as pastas correspondentes ao relatório da intervenção junto da Comissão Liquidatária que gere a coleção da Ellipse Foundation, não é possível apresentar documentação de suporte.



## ANEXO II - MUSEU COLEÇÃO BERARDO

## Relatório 1:

**ANÁLISE DE GRÁFICO DE TEMPERATURA E HUMIDADE RELATIVA  
13 DE FEVEREIRO A 16 DE MARÇO DE 2012 – piso -1, Grande Hall****Temperatura (T):**

No dia 13 de Fevereiro registou-se a temperatura mais baixa do período em questão, com o valor de 17,5 °C. A temperatura foi aumentando gradualmente nos dias seguintes mantendo-se no valor médio de 20°C (máxima de 21°C). Conclui-se que tanto os valores quanto a variação (~2°C) registada não apresentam riscos para a conservação das obras.

**Humidade Relativa (HR):**

No início da medição foi registado o valor mais baixo de HR, de 40%. Este registo foi seguido de uma subida abrupta e anómala de cerca de 20% em dois dias. Tanto o valor reduzido quanto a variação são nocivos para a grande maioria das obras expostas, sendo que a elevada flutuação de HR num espaço de tempo tão curto pode provocar danos irreversíveis nos materiais devidos a contracção expansão destes por perda/absorção de humidade, normalmente sob forma de deformações.



Nos dias seguintes foram registados valores entre os 55 e os 65% de HR. Idealmente a flutuação seria entre 55% e 60%.

A partir do dia 25 de Fevereiro deu-se uma subida da HR, com variação de 10% num só dia, culminando em 72% no dia 29 de Fevereiro, tendo-se mantido acima dos 65% durante cinco dias.

Nos primeiros dias de Março registou-se uma subida gradual da HR culminando em quase 85%, valor absolutamente nocivo para a conservação das obras de arte, com maior perigo para os suportes fotográficos e filme.

Até 16 de Março a HR esteve quase sempre acima dos 70%, tendo sido novamente ultrapassado o valor de 80% no início da segunda quinzena. Embora não se possuam ainda dados ambientais exteriores, pode-se verificar que a HR exterior não está elevada, pelo que não deve tratar-se de um fenómeno de contaminação exterior.

Tanto as variações abruptas quanto os valores elevados colocam em risco a integridade das obras em exposição.

### **Conclusões**

A HR encontra-se descontrolada, pelo que urge saber quais as causas deste fenómeno, nomeadamente se os equipamentos de climatização dispõem de controlo de HR e, dispondo, quais as acções possíveis para a sua regulação.

Para resultados mais significativos será importante um período de medição mais longo, idealmente de um ano, recorrendo à comparação dos dados obtidos no interior com os dados climatéricos locais.

Francisca Sousa  
*Registrar*

Nota: O termohigrógrafo foi colocado perto duma parede interior, virada a Sul, onde se pressupõe que as variações são menos elevadas, pelo que podemos deduzir que os valores serão mais flutuantes em locais de maior permeabilidade ao ambiente exterior.

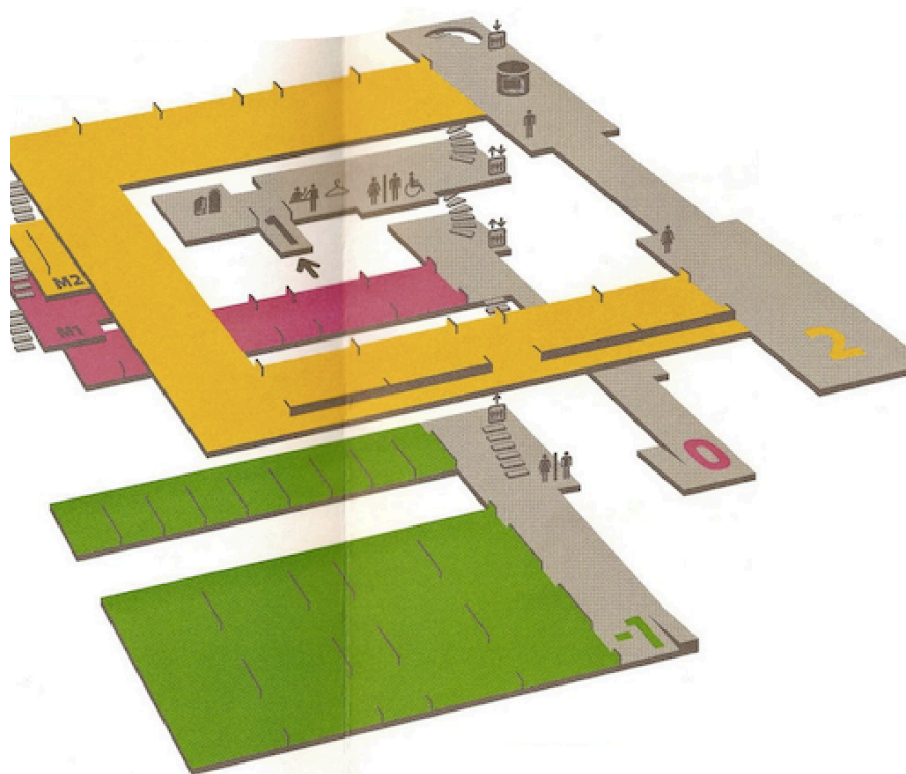


Fig. 1 - Esquema ilustrativo do Módulo 3, onde se situa o Museu Coleção Berardo. Folheto informativo, cortesia Museu Coleção Berardo.

## Relatório 2: Conclusões do documento elaborado pela Direcção de Edifícios e Instalações Técnicas do CCB, 9/9/2012

### Conclusões

Feita esta análise aos dados do SGT no período de 3 meses, em relação à carta da FAMC-CB, considera-se:

- As amplitudes diárias verificadas são normais em relação à temperatura.
- Relativamente à humidade, o sistema instalado somente não se permite humidificar, sendo possível desumidificar e naturalmente aquecer e arrefecer a temperatura. A humificação não é possível de executar, não por razões do controlo, mas pela desactivação das bombas de humificação nas UTA's, por motivos já anteriormente comunicados.
- Quanto às "*alterações diárias das temperaturas fazem funcionar em contraciclo a humidade*", considera-se necessária uma análise mais aprofundada desta matéria. A amplitude máxima diária da humidade relativa, que tanto queremos diminuir e tão difícil se torna, deve-se mais à temperatura exterior (factor não controlável) do que à temperatura interior (factor controlado). Meramente a título de exemplo:

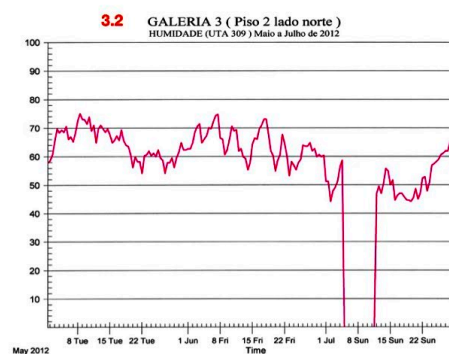
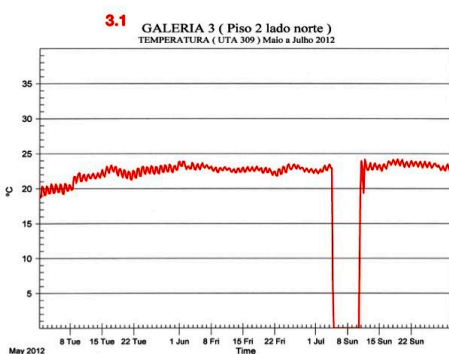
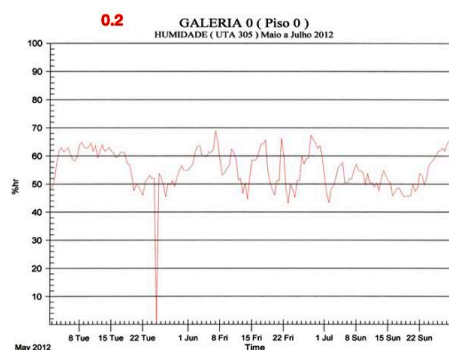
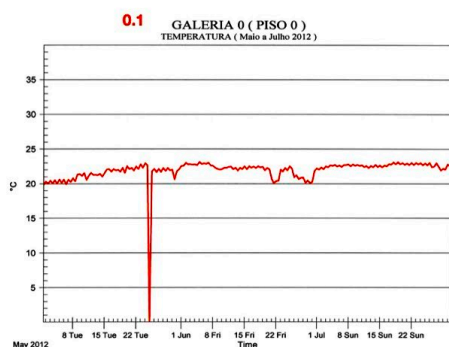
Se num determinado dia as temperaturas máximas e mínimas exteriores forem respectivamente 30°C e 20°C, com uma humidade relativa constante de 40%, se hipoteticamente, para manter a temperatura desejada no espaço a climatizar, se necessitássemos de insuflar ar a 20°C, quando a temperatura exterior for de 20°C e a humidade de insuflação for 40%, nada se alterava no controlo; contudo, quando a temperatura exterior fosse de 30°C, ao baixar 10°C para insuflar a 20°C, a humidade relativa do ar de insuflação subiria para cerca 75%.

*Nota: estes valores são obtidos da leitura dos diagramas psicrométricos do ar.*

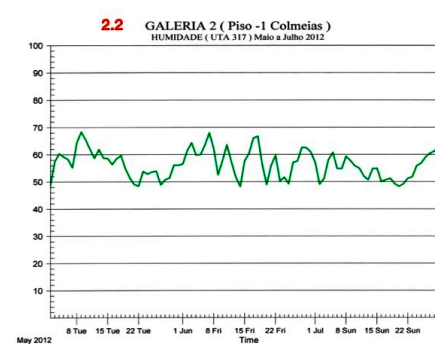
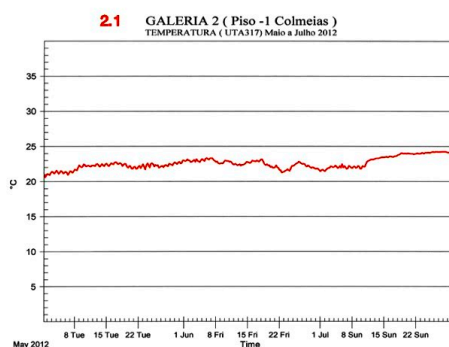
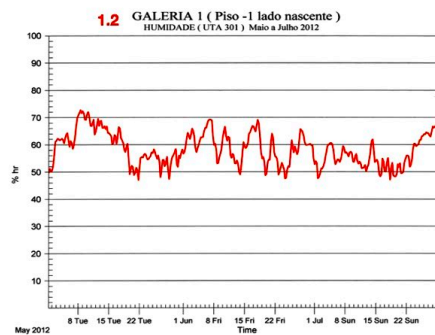
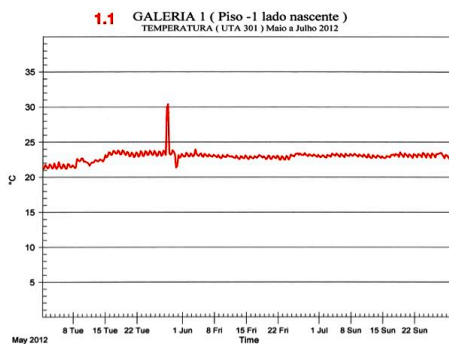
O sistema de AVAC tem capacidade de desumidificação (com elevados custos, dado que desumidificar implica em simultâneo, arrefecer e aquecer o ar, isto é, os *chillers* e caldeiras estarem permanentemente ligados), mas tal é limitada pela potência das máquinas instaladas e pelo tempo de resposta, que é sempre elevado, dado o grande volume de ar das galerias de exposição.

- Relativamente às estruturas provisórias que formam as paredes de algumas das galerias, considera-se que devem ser procuradas soluções construtivas temporárias menos frágeis, que garantam maior resistência.
- Em relação ao horário de funcionamento do sistema de AVAC, gostaríamos de referir que o mesmo não é desligado no período noturno, já que as UTA's mantêm-se a funcionar embora em regime não permanente. Assim após o encerramento do Museu ao público, estando o espaço com novas condições (sem visitantes e com a iluminação de exposição desligada), as máquinas funcionam de 2,5 horas em 2,5 horas, período de tempo já afinado, durante o qual a variação de temperatura/humidade não sai dos valores máximo e mínimo definidos. Na definição deste regime de funcionamento teve-se em atenção a permanente e obrigatória procura na redução dos custos energéticos.

## Gráficos



## Gráficos



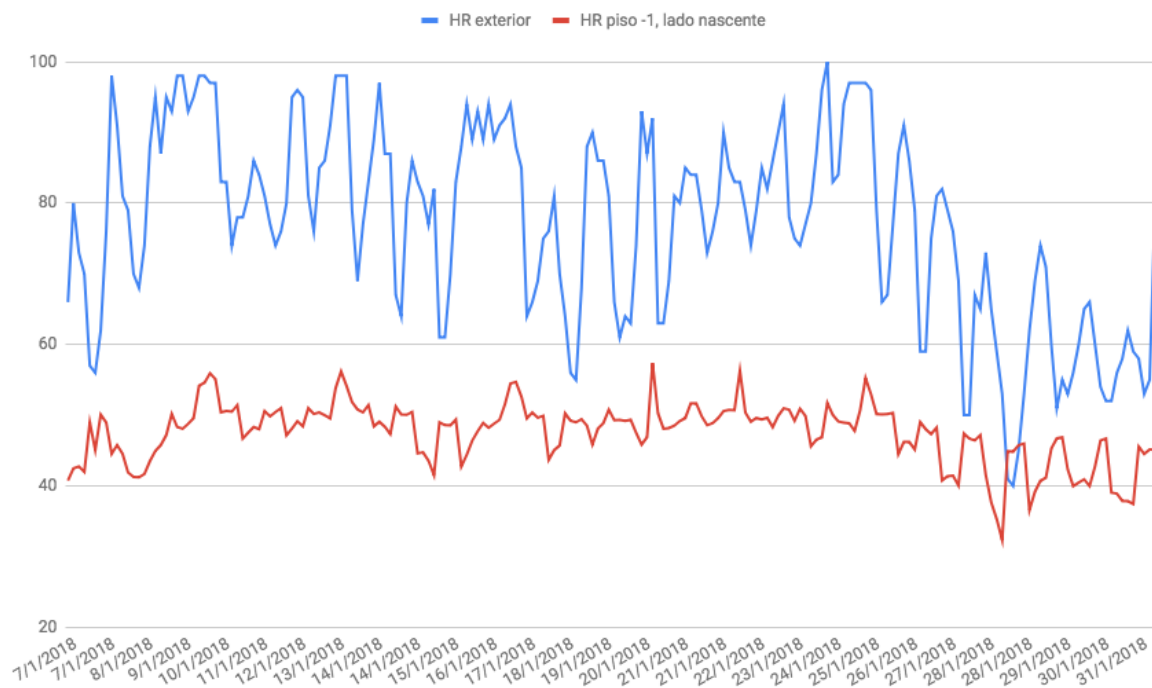


Gráfico 1 - Variação de HR (%) no piso -1, lado Nascente, com comparação de valores fora do edifício do MCB, em Janeiro de 2018. Valores no interior obtidos a cada 3 horas com termohigrómetro Rotronic® Datalogger; valores do exterior obtidos a cada 3 horas e disponibilizados pelo Instituto Dom Luiz: <http://dados-met-idl.campus.ciencias.ulisboa.pt/index/>.

## ANEXO IV

*Abstract da comunicação em digital cultural heritage: FUTURE VISIONS***ABSTRACT**

Francisca Sousa,  
MUSEU BERARDO

The valorization of what is 'original' plays a major role in western art history's narratives with frequent support in the materiality of the Thing. The chronology of our civilization follows the concept of materiality up to its fetishization, in diverse ways and diverse areas of the history of culture. Conservation and restoration, after decades of scientific development about the preservation of the physics and chemistry of matter, is now sailing between the danger of *zombification* of art objects and the catastrophe of their disappearing. Therefore, questions such as 'what is the value of certain material, aesthetic or other aspect for this particular artwork / for this particular artist?' are blooming frequently in our museum practice and reveal a fast mutation.

This paper intends to oversee the approaches regarding the idea of authenticity and the role of the museum collections as a vehicle for truth. The perspectives of different conservators from different backgrounds, along with particular conservation intervention examples, allow the argument of a more open awareness towards concepts as materiality, artist's intention and historicity. The digital revolution fundamentally changed how cultural heritage is created, documented, analyzed, and preserved. Managing new media as well as the new approaches regarding conservation must be accompanied by technological advances in storage and data preservation and through interactive and inter-communicative systems for collection management with the aim to preserve intangible aspects of contemporary art collections. Further, this reflection approaches the role of the museum as a mediator between the artwork, the visitor's experience and art history, and mostly, how digital information as well as its preservation must be a priority in contemporary conservation approaches.

Conservation Challenges of  
Contemporary Art:  
Preservation issues in  
the digital era